

CAHIERS ARCHÉOLOGIQUES

FIN DE L'ANTIQUITÉ ET MOYEN AGE

PUBLIÉS PAR

ANDRÉ GRABAR & JEAN HUBERT

XX

Contributions de :

P. PARiset — A. GRABAR — S. TSUJI — S. EYICE et N. THIERRY
B. POUTSKO — H. STERN — H. TOUBERT — C. WALTER — H. GRIGORIADOU-
CABAGNOLS — Y. CHRISTE — T. VELMANS

Secrétariat de Rédaction :

T. VELMANS

M. VIEILLARD-TROIEKOUROFF

PARIS

ÉDITIONS KLINCKSIECK

11, rue de Lille

MCMLXX



I MOSAICI DEL BATTISTERO DI S. GIOVANNI IN FONTE

nello sviluppo della pittura paleocristiana a Napoli *

di Paola PARiset

Il battistero paleocristiano di Napoli si trova a destra dell'abside della basilica costantiniana di S. Restituta, la quale si stende lungo il lato sinistro dell'attuale Duomo di S. Gennaro, in un piano sottostante ad esso. Le navate di destra di S. Restituta terminano nell'ambiente quadrangolare del battistero.

Il luogo è piccolo, il quadrato di base passa alla cupoletta leggermente ottagonale attraverso trombe d'angolo: tutto doveva essere all'inizio rivestito di mosaici, ridotti ora pressochè alla metà, ma restituiti al loro stato originario dalla ripulitura del 1898-1900, di cui dà il resoconto il Filangeri di Candida in un articolo ne « L'Arte », I, 1898, pagg. 325-327.

La decorazione musiva superstite consta di quattro riquadri — degli otto originari — del tamburo intorno alle cuffie d'angolo, delimitati da un bordo decorativo, entro cui campeggiano su un fondo bianco delle immagini virili (figg. 1-4), panneggiate in candidi tunica e pallio, le quali tengono in mano una corona con una gemma al centro, e rappresentano verosimilmente gli Apostoli¹.

Nelle cuffie d'angolo trovano posto i quattro simboli evangelici, che spiegavano le ali su un cielo turchino dominato da cinque stelle auree; di essi rimangono solo l'Angelo e il Leone (figg. 5 e 6), e tracce del piumaggio dell'Aquila.

Sulla fronte delle cuffie d'angolo invece, in stretto spazio irregolare ma sempre chiaramente delimitato dal bordo decorativo già visto intorno ai riquadri del tamburo, rimangono — quale più quale meno integra — quattro scenette simboliche del Buon Pastore (figg. 7 e 8).

Infine, la calotta del battistero è divisa in otto settori da spine decorative, in ognuna delle quali un festone di foglie e frutti, fasciato a spirale da un nastro bianco e popolato di colombe, sale da un càntaro baccellato (fig. 12).

I settori sono divisi a loro volta ciascuno in due zone, nella superiore delle quali si ripete otto volte il tema fisso di due colombe affiancanti ancora un càntaro baccellato, le quali

* Desideriamo ringraziare vivamente il prof. Adriano Prandi, Direttore dell'Istituto di Storia dell'arte dell'Università di Bari, che ha avuto la grande cortesia di far eseguire espressamente le fotografie dei mosaici del battistero di Napoli, ad illustrazione del presente articolo. Le fotografie sono lavoro dei fratelli Guidotti di Roma.

1. E' la tesi predominante rispetto a quella che li considererebbe dei Martiri. Per questo problema e la relativa bibliografia, come per lo studio dell'intera iconografia del complesso musivo, si rimanda al volumetto

di Jean-Louis MAIER, *Le baptistère de Naples et ses mosaïques. Étude historique et iconographique*, Fribourg, 1964 (recens. di F. STRAZZULLO, in *Napoli Nobilissima*, III s., IV (1964-65), pag. 154; di A. GRABAR, in *Cahiers Archéologiques*, 1965, XV, pag. 271; di Th. KLAUSER, in *Jahrb. für Antike und Christentum*, 8-9, 1965-66, pagg. 217-226; da J. EMMINGHAUS, in *Theol. Rev.*, 62, 1966, pagg. 191-192; da E. VISNET, in *Zeitschr. für kath. Theologie*, 88, 1966, pag. 113; da F.W. DEICHMANN, in *Byz. Zeitschr.*, B. 61, 1968, pagg. 117-122).



FIG. 1. — Napoli. Battistero di S. Giovanni in Fonte :
un *Apostolo*.



FIG. 2. — Napoli. Battistero di S. Giovanni in Fonte :
un *Apostolo*.



FIG. 3. — Napoli. Battistero di S. Giovanni in Fonte :
un *Apostolo*.



FIG. 4. — Napoli. Battistero di S. Giovanni in Fonte :
un *Apostolo*.



FIG. 6. — Napoli. Battistero di S. Giovanni in Fonte :
l'Angelo, simbolo di S. Matteo.

◆ FIG. 5. — Napoli. Battistero di S. Giovanni in Fonte :
il Leone, simbolo di S. Marco.

◆ FIG. 7. — Napoli. Battistero di S. Giovanni in Fonte :
particolare della fronte di una delle trombe d'angolo.

FIG. 8. — Napoli. Battistero di S. Giovanni in Fonte :
fronte di una delle trombe d'angolo.



si profilano contro un drappaggio che, pendendo dall'alto, passa sul loro piano e ricade oltre il bordo, ricco e a molte balze (figg. 10-11-12).

La zona inferiore dei settori era la più ricca dal punto di vista narrativo, poichè presentava una serie di scene relative alla vita e al messaggio ultraterreno del Cristo; ma allo stato attuale conserva metà o meno del suo rivestimento musivo, che si raccoglie negli spicchi a destra dell'ingresso.

Iniziando dal più lontano di essi, e muovendo verso l'ingresso, troviamo l'episodio della Samaritana ritta accanto al pozzo, dall'altro lato del quale compare la figura acefala del Cristo: episodio che si fonde senza interruzione in quello del *Miracolo alle Nozze di Cana*, compendiato nelle immagini di due servi con le idrie sulle spalle, rivolti verso sei grandi vasi posati a terra (fig. 10).

Segue uno spicchio vuoto, indi quello contenente la scena della *Traditio Legis*, in cui la figura di S. Paolo è quasi del tutto perduta (fig. 11).

Dipoi si incontra un settore che presenta anch'esso due episodi, questa volta l'uno sopra l'altro, separati da una striscia verde-bruna (fig. 12); in alto, entro una barca in mare si erge un personaggio a torso nudo volto verso destra, frammento dell'episodio di *Cristo che cammina sulle acque*²; inferiormente vi è la *Pesca Miracolosa* conservata solo in parte, e vi vediamo Cristo volto verso il mare azzurro popolato di pesci.

Nell'ultimo spicchio che ancora conservi qualcosa abbiamo l'*Apparizione dell'Angelo alle Pie Donne* presso il sepolcro di Cristo: vi si vede l'Angelo acefalo seduto su una roccia, e dinanzi ad esso appena riconoscibili due teste femminili (fig. 16).

Infine, gli spicchi della cupola si raggruppano in alto intorno ad un disco centrale, ove su fondo azzurro stellato campaggia la croce monogrammatica fiancheggiata dalle lettere Alfa ed Omega e sormontata dalla mano celeste (fig. 9). Intorno al disco corre un anello ove si uniscono uccelli, piante, vasi e — infine — una fenice nimbata.

Tale complesso musivo — opera di assai fine qualità, e affascinante nei suoi delicati colori — è stato diversamente assegnato al secolo VI³ o al V⁴, sulla traccia della testimonianza scritta dell'erezione di due battisteri che noi troviamo nel *Chronicon* di Giovanni Diacono⁵.

Infatti in esso, rispettivamente, sotto la voce Vincentius (vescovo dal 554 al 578), ventitreesimo della serie episcopale — pag. 412 dell'edizione citata del Waitz — si legge: « ... Fecit Baptisterium Fontis minoris intus Episcopio et Accubitus iuxta positum... »; e sotto la voce Soter (vescovo dal 461 al 481), diciottesimo della serie episcopale — pag. 408

2. Non dell'episodio di Pietro che viene salvato dalle acque; come sostiene il Maier (*op. cit.*, pag. 41), cui si rimanda anche per le congetture circa i temi dei mosaici nei settori ora rimasti vuoti.

3. W. H. SCHULZ, *Denkmäler der Kunst des Mittelalters in Unteritalien*, Dresden, 1860, Eigenthum von W. Schulz; pagg. 13-15. Per un intervento di artisti del secolo VI su un complesso musivo preesistente sono: il Filangeri di CANDIDA, *I mosaici del Battistero di S. Giovanni in Fonte a Napoli*, in « L'Arte », 1898, I, pagg. 325-327, il quale anzi penserebbe ad artisti del secolo VIII o IX; Gennaro GALANTE, *I mosaici del Battistero di Napoli*, in « Nuovo Bullettino di Archeol. Crist. », 1900, VI, pagg. 99-106; Émile BERTAUX, *L'art dans l'Italie méridionale*, Paris, 1904, vol. I, cap. II; Emilio LAVAGNINO, *Arte Medievale*, Torino, 1960, pag. 81.

4. Raffaele GARRUCCI, *Storia dell'Arte Cristiana nei primi sei secoli della Chiesa*, Prato, 1877, vol. IV,

pagg. 79 e segg.; Eugène MÜNTZ, *Notes sur les mosaïques chrétiennes de l'Italie*, in « Revue Archéologique », 1883, I, pagg. 16-30; Gustave CLAUSSE, *Basiliques et mosaïques chrétiennes*, Paris, 1893, pagg. 355-362; Émile BERTAUX, *op. cit.*; Pietro TOESCA, *Storia dell'Arte italiana*, Torino, 1927, vol. I, pagg. 205-207; Emilio LAVAGNINO, *op. cit.*; K. KOSTOF SPIRO, *The Orthodox Baptistry of Ravenna*, New Haven and London, Yale University Press, 1965, pag. 64; André GRABAR, *L'età d'oro di Giustiniano*, Milano, Feltrinelli, 1966, pag. 25; F.W. DEICHMANN, *Zur Bedeutung des Christogram-Kreuzes im Baptisterium von Neapel*, in *Byz. Zeitschr.*, 1968, B. 61, p. 302; Arnaldo VENDITI, *Architettura bizantina nell'Italia meridionale. Campania, Calabria, Lucania*, Napoli, 1967, vol. II, pagg. 484-487.

5. Editto nel 1878 da G. WAITZ nei « Monumenta Germaniae Historica », come *Gesta episcoporum Neapolitanae Ecclesiae*, in « Scriptores rerum Longobardicarum et Italicarum saec. VI-IX », pagg. 398-436.

dell'edizione citata del Waitz — si legge: « ... Hic Ecclesiam Catholicam Beatorum Apostolorum in Civitate constituit, et *plevem* post S. Severum secundus instituit... », ove il termine « *plevem* » può significare chiesa parrocchiale con battistero, oppure fonte battesimale.

Ma la bibliografia più recente ha invece dato maggior peso al fattore stilistico e al contenuto artistico dei mosaici, pronunciandosi — in genere per i caratteri di romanità e classicismo dell'insieme — per la fine del secolo IV⁶.

Osservando ora più dettagliatamente i mosaici del battistero, noteremo come forti discrepanze stilistiche ci inducano a postulare nella esecuzione dell'opera la presenza di tre mani diverse.

Ecco infatti la scuola superbamente classica dell'artista che eseguì gli Apostoli del tamburo e i Simboli Evangelici delle cuffie d'angolo. La chiarezza delle campiture, l'equilibrio tra vuoti e pieni, la potenza delle masse, si accoppiano a uno straordinario naturalismo negli effetti di luce, che calma sale e digrada: e il sapiente chiaroscuro dà un senso atmosferico che ci rende quasi il respiro delle creature. Le immagini vivono in uno spazio reale, colmo di luce e aria, alla cui resa concorre l'uso delle tessere minutissime del mosaico, sì che si ha l'impressione di un affresco.

Tale pieno senso della realtà, in una esecuzione sensibile e raffinata, ci fa pensare ai Patriarchi dell'atrio del sacello di S. Aquilino a Milano, pur nella loro più prepotente monumentalità, che già il Cecchelli — dopo averli datati al 374-397 — aveva ravvicinati ai mosaici del battistero napoletano, anche per concordanze iconografiche⁷.

Così ci fa pensare al famoso leone dell'abside di S. Pudenziana a Roma, del 402-417⁸, l'analogo Simbolo Evangelico di una cuffia d'angolo del nostro battistero, per il vivo impressionismo del muso ruggente e l'espressione ferina colta dal vivo dell'animale (fig. 5).

Vi sono momenti tuttavia, in cui l'artista palesa evidente la suggestione di un altro modello, precisamente di colui che contemporaneamente lavorava ai mosaici della calotta con criteri e sensibilità formali assai differenti: ed è appunto nelle figure dell'Apostolo barbato

6. Già Adolfo AVENA, in *Monumenti dell'Italia meridionale*, Roma, Officina Poligrafica Romana, 1902, pagg. 278 e 289; e Antonio SORRENTINO, *La basilica di S. Restituta a Napoli*, in « Bollettino d'Arte », 1909, pagg. 217-233, avevano proposto questa data, ma in modo pressochè gratuito. Con Antonio MUÑOZ, *I mosaici di S. Giovanni in Fonte a Napoli*, in « L'Arte », 1908, XI, pagg. 433-442, finalmente il complesso musivo non è più un problema isolato, è presupposto in uno sviluppo locale, e al centro di un brulicare di forze artistiche in fermento.

Propone la fine del secolo IV A.W. BIJVANCK, *Het Mozaïk in de doopkerk bij de Kathedraal te Naples*, in « Mededeelingen van het Nederlandsch Historisch Instituut te Rome », 1931, N.S., I, pag. 233, che non abbiamo potuto leggere direttamente. Per la data del 400 circa sono: Georg STUHLFAUTH, *Das Baptisterium S. Giovanni in Fonte zu Neapel und seine Mosaiken*, Sonderbruck aus der Reinhold-Seeberg-Festschrift, Leipzig, 1929; L. DE BRUYNE, *La décoration des Baptisteres paléochrétiens*, in « Actes du Ve Congrès International d'Archéologie Chrétienne », 1954, Aix-en-Provence, pagg. 341-369, in base a osservazioni di carattere iconografico. Assai persuasivi gli studi di Carlo Cecchelli, in CALDERINI-CHIERICI-CECCHELLI, *La basilica di S. Lorenzo Maggiore in Milano*, Milano, 1951, e *La decorazione paleocristiana e dell'alto Medioevo nelle chiese*

d'Italia, in « Atti del IV Congresso di Archeologia Cristiana », Città del Vaticano, 1948, pagg. 127-212, e quelli di Giuseppe BOVINI, *I Mosaici di S. Giovanni in Fonte a Napoli*, in « Corsi di cultura sull'arte ravennate e bizantina », 1959, fasc. I, pagg. 5-26. Infine, si veda il Maier (*op. cit.* nella nota 1). Aggiungiamo che si erano pronunciati per l'età costantiniana — in base al criterio stilistico del classicismo dei mosaici — Cosimo STORNAJOLO, *I mosaici del battistero di S. Giovanni in Fonte nel Duomo di Napoli*, in « Atti del II Congresso Internaz. di Archeologia Cristiana » (Roma), 1900, pagg. 269-276; Gennaro GALANTE, *op. cit.*, nella nota 3; Oskar WULFF, *Altchristliche und byzantinische Kunst*, Berlin, 1914, pagg. 325-327; Joseph WILPERT, *Die Römischen Mosaiken und Malereien*, Freiburg, 1917, Text I, pagg. 214-244.

7. Infatti, come nel riquadro di un Patriarca nel S. Aquilino di Milano (CALDERINI-CHIERICI-CECCHELLI, *op. cit.*, nella nota 6, tav. XCV), così in quello di un Apostolo del Battistero di Napoli (fig. 2) notiamo a destra in alto — nella campitura — un riquadro che forse è una finestra: nell'esempio milanese vi è rappresentata una scena biblica che identifica il personaggio con il Patriarca Giuda; in quello napoletano compare una tenda tirata.

8. Si veda Guglielmo MATTHIAE, *Mosaici Medievali delle Chiese di Roma*, Roma, Istituto Poligrafico dello Stato, 1967, tav. XIII.

(fig. 4) e dell'Angelo simbolo di S. Matteo (fig. 6). Nel primo infatti la parte inferiore del panneggio perde la consistenza plastica osservata nei riquadri precedenti, per un maggior sviluppo lineare; nel secondo, nonostante i saldi volumi, il delicato e squisito colore delle composizioni precedenti cede a toni lividi e verdastri, il chiaroscuro si fa netto e a trapassi duri, attorno alle forme non c'è più atmosfera.

Il carattere comunque aulico dell'arte di questo mosaicista, la limpidezza della composizione e il respiro delle scene, mancano invece all'esecutore delle quattro figurazioni sulle fronti delle cuffie d'angolo. Il tema è quello del pastore giovinetto, in una natura bucolica, ai lati del quale due pecore — in due delle fronti — o due cervi — nelle altre due — pascolano o si abbeverano, accanto a palme da dattero e a uccelli (figg. 7 e 8).

Qui l'artista è più umile: accalca le figurette in uno spazio angusto cui sacrifica senza sforzo le loro proporzioni che, appunto, non sono in relazione razionale fra di loro. Grandeggiano gli uccelli accanto alle palme, i cervi sono di assai maggiori proporzioni di quelle dei pastori, che appaiono tozze e mal composte. All'artista preme solo colmare lo spazio e soddisfare il suo gusto decorativo: ma la freschezza dell'invenzione, la vivacità dei colori, la gaiezza e la curiosità di ogni cosa mostrano intero lo spirito naturalistico del suo mondo figurativo, anche se della classicità ha perduto molti canoni formali.

A questo artista schietto e attraente certo spettano altre parti decorative del complesso musivo, cioè le spine che dividono i settori della cupoletta e l'anello attorno alla croce monogrammatica, che è al centro di essa (figg. 12 e 9). Vi torniamo infatti a vedere il mondo festoso e lieto degli uccelli, dei fiori e delle piante, il fare minuto e il tripudio dei colori che caratterizzavano i mosaici delle fronti delle cuffie. Giova richiamare alla mente la simile fantasia del mosaicista che popolò di rami, vasi, uccelli, con analogo senso del colore, alcuni scomparti della volta anulare del Mausoleo di S. Costanza a Roma, della metà del secolo IV⁹.

Ma mentre lo spicchio della calotta con *Cristo che cammina sulle acque e la Pesca Miracolosa* (figg. 12 e 15) ci riporta ancora una volta a questo artista, per la varietà dei colori, le figurette tozze ma vivaci, il tipo giovane del Cristo, la curiosità festosa per i particolari, gli altri settori della calotta palesano l'intervento di una personalità nuova, cui i principi formali del classicismo sono già estranei, e che anzi entra in lotta con essi per attingere a una figuratività nuova.

L'esecutore della *Traditio Legis*, dell'*Apparizione dell'Angelo alle Pie Donne*, di *Cristo e la Samaritana* e delle *Nozze di Cana* ha sì in comune qualcosa col patrimonio figurativo tardo romano e cristiano dei sarcofagi e delle catacombe. Infatti, il gusto per le narrazioni calcate l'una presso l'altra senza una pausa che distingua episodi separati nel tempo e nello spazio, la preminenza del simbolismo sul realismo, che porta a sottintendere la figura di Cristo nelle *Nozze di Cana* (fig. 10), il fare minuto che contrae le scene in uno spazio senza respiro, il colore tuttavia naturalistico (si veda il bruno dorato della *Traditio Legis*; le idrie verde chiaro con l'acqua azzurra e tremante ai bordi, nelle *Nozze di Cana*, figg. 11 e 10), sono tutti caratteri che ravvicinano ancora il nostro artista a quello delle scenette del Buon Pastore, più che all'aristocratico esecutore dei mosaici del tamburo e delle cuffie.

Ma una mano del tutto nuova vi si impone, che menoma i mezzi linguistici tradizionali e ne nega il significato. Nella *Traditio Legis* (fig. 14), i trapassi netti e ostinati di luce e ombra, la linea di contorno che isola il duro blocco plastico della figura di S. Pietro escludono ogni resa atmosferica, e immobilizzano la forma nello spazio. Nei due servi con le idrie,

9. Si veda MATTHIAE, *op. cit.*, nella nota 8, tavole VI e VII.

si profilano contro un drappoggio che, pendendo dall'alto, passa sul loro piano e ricade oltre il bordo, ricco e a molte balze (figg. 10-11-12).

La zona inferiore dei settori era la più ricca dal punto di vista narrativo, poichè presentava una serie di scene relative alla vita e al messaggio ultraterreno del Cristo; ma allo stato attuale conserva metà o meno del suo rivestimento musivo, che si raccoglie negli spicchi a destra dell'ingresso.

Iniziando dal più lontano di essi, e muovendo verso l'ingresso, troviamo l'episodio della Samaritana ritta accanto al pozzo, dall'altro lato del quale compare la figura acefala del Cristo: episodio che si fonde senza interruzione in quello del *Miracolo alle Nozze di Cana*, compendiato nelle immagini di due servi con le idrie sulle spalle, rivolti verso sei grandi vasi posati a terra (fig. 10).

Segue uno spicchio vuoto, indi quello contenente la scena della *Traditio Legis*, in cui la figura di S. Paolo è quasi del tutto perduta (fig. 11).

Dipoi si incontra un settore che presenta anch'esso due episodi, questa volta l'uno sopra l'altro, separati da una striscia verde-bruna (fig. 12); in alto, entro una barca in mare si erge un personaggio a torso nudo volto verso destra, frammento dell'episodio di *Cristo che cammina sulle acque*²; inferiormente vi è la *Pesca Miracolosa* conservata solo in parte, e vi vediamo Cristo volto verso il mare azzurro popolato di pesci.

Nell'ultimo spicchio che ancora conservi qualcosa abbiamo l'*Apparizione dell'Angelo alle Pie Donne* presso il sepolcro di Cristo: vi si vede l'Angelo acefalo seduto su una roccia, e dinanzi ad esso appena riconoscibili due teste femminili (fig. 16).

Infine, gli spicchi della cupola si raggruppano in alto intorno ad un disco centrale, ove su fondo azzurro stellato campaggia la croce monogrammatica fiancheggiata dalle lettere Alfa ed Omega e sormontata dalla mano celeste (fig. 9). Intorno al disco corre un anello ove si uniscono uccelli, piante, vasi e — infine — una fenice nimbata.

Tale complesso musivo — opera di assai fine qualità, e affascinante nei suoi delicati colori — è stato diversamente assegnato al secolo VI³ o al V⁴, sulla traccia della testimonianza scritta dell'erezione di due battisteri che noi troviamo nel *Chronicon* di Giovanni Diacono⁵.

Infatti in esso, rispettivamente, sotto la voce Vincentius (vescovo dal 554 al 578), ventitreesimo della serie episcopale — pag. 412 dell'edizione citata del Waitz — si legge: « ... Fecit Baptisterium Fontis minoris intus Episcopio et Accubitus iuxta positum... »; e sotto la voce Soter (vescovo dal 461 al 481), diciottesimo della serie episcopale — pag. 408

2. Non dell'episodio di Pietro che viene salvato dalle acque; come sostiene il Maier (*op. cit.*, pag. 41), cui si rimanda anche per le congetture circa i temi dei mosaici nei settori ora rimasti vuoti.

3. W. H. SCHULZ, *Denkmäler der Kunst des Mittelalters in Unteritalien*, Dresden, 1860, Eigenthum von W. Schulz; pagg. 13-15. Per un intervento di artisti del secolo VI su un complesso musivo preesistente sono: il Filangeri di CANDIDA, *I mosaici del Battistero di S. Giovanni in Fonte a Napoli*, in « L'Arte », 1898, I, pagg. 325-327, il quale anzi penserebbe ad artisti del secolo VIII o IX; Gennaro GALANTE, *I mosaici del Battistero di Napoli*, in « Nuovo Bullettino di Archeol. Crist. », 1900, VI, pagg. 99-106; Émile BERTAUX, *L'art dans l'Italie méridionale*, Paris, 1904, vol. I, cap. II; Emilio LAVAGNINO, *Arte Medievale*, Torino, 1960, pag. 81.

4. Raffaele GARRUCCI, *Storia dell'Arte Cristiana nei primi sei secoli della Chiesa*, Prato, 1877, vol. IV,

pagg. 79 e segg.; Eugène MÜNTZ, *Notes sur les mosaïques chrétiennes de l'Italie*, in « Revue Archéologique », 1883, I, pagg. 16-30; Gustave CLAUSSE, *Basiliques et mosaïques chrétiennes*, Paris, 1893, pagg. 355-362; Émile BERTAUX, *op. cit.*; Pietro TOESCA, *Storia dell'Arte italiana*, Torino, 1927, vol. I, pagg. 205-207; Emilio LAVAGNINO, *op. cit.*; K. KOSTOF SPIRO, *The Orthodox Baptistery of Ravenna*, New Haven and London, Yale University Press, 1965, pag. 64; André GRABAR, *L'età d'oro di Giustiniano*, Milano, Feltrinelli, 1966, pag. 25; F. W. DEICHMANN, *Zur Bedeutung des Christogrammkreuzes im Baptisterium von Neapel*, in *Byz. Zeitschr.*, 1968, B. 61, p. 302; Arnaldo VENDITI, *Architettura bizantina nell'Italia meridionale. Campania, Calabria, Lucania*, Napoli, 1967, vol. II, pagg. 484-487.

5. Editto nel 1878 da G. WAITZ nei « Monumenta Germaniae Historica », come *Gesta episcoporum Neapolitanae Ecclesiae*, in « Scriptores rerum Longobardicarum et Italicarum saec. VI-IX », pagg. 398-436.

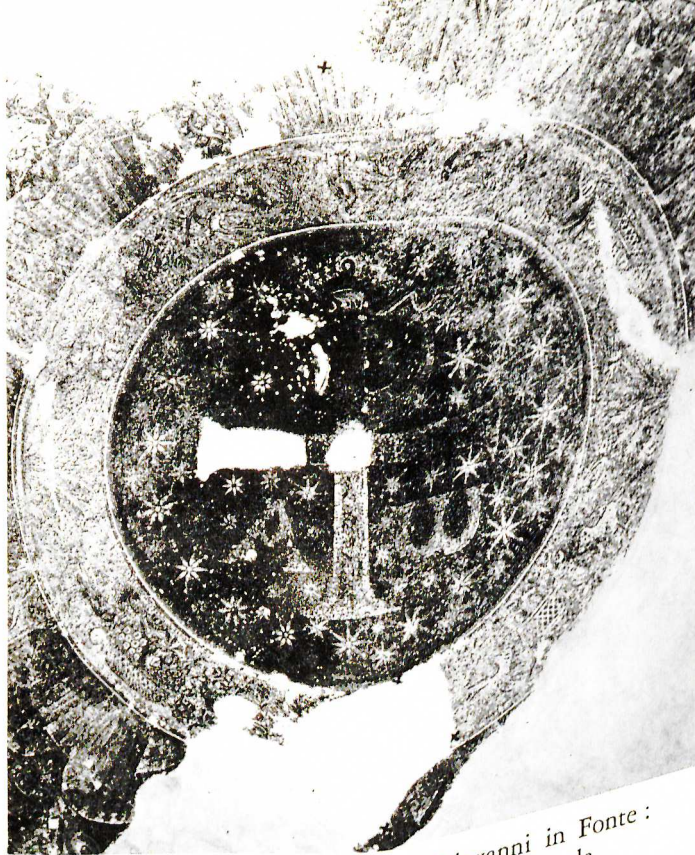


FIG. 9. — Napoli. Battistero di S. Giovanni in Fonte :
croce monogrammatica al centro della cupola.



FIG. 11. — Napoli. Battistero di S. Giovanni in Fonte :
la figura della Samaritana e le Nozze di Cana.

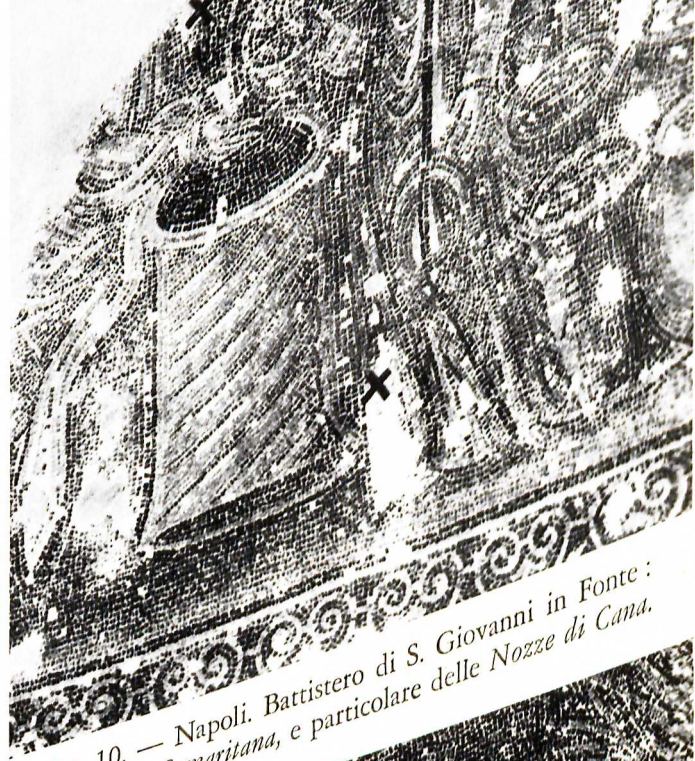


FIG. 10. — Napoli. Battistero di S. Giovanni in Fonte :
Cristo e la Samaritana, e particolare delle *Nozze di Cana*.



FIG. 12. — Napoli. Battistero di S. Giovanni in Fonte :
particolare della *Traditio Legis* con la figura di Cristo.

si profilano contro un drappeggio che, pendendo dall'alto, passa sul loro piano e ricade oltre il bordo, ricco e a molte balze (figg. 10-11-12).

La zona inferiore dei settori era la più ricca dal punto di vista narrativo, poichè presentava una serie di scene relative alla vita e al messaggio ultraterreno del Cristo; ma allo stato attuale conserva metà o meno del suo rivestimento musivo, che si raccoglie negli spicchi a destra dell'ingresso.

Iniziando dal più lontano di essi, e muovendo verso l'ingresso, troviamo l'episodio della Samaritana ritta accanto al pozzo, dall'altro lato del quale compare la figura acefala del Cristo: episodio che si fonde senza interruzione in quello del *Miracolo alle Nozze di Cana*, compendiato nelle immagini di due servi con le idrie sulle spalle, rivolti verso sei grandi vasi posati a terra (fig. 10).

Segue uno spicchio vuoto, indi quello contenente la scena della *Traditio Legis*, in cui la figura di S. Paolo è quasi del tutto perduta (fig. 11).

Dipoi si incontra un settore che presenta anch'esso due episodi, questa volta l'uno sopra l'altro, separati da una striscia verde-bruna (fig. 12); in alto, entro una barca in mare si erge un personaggio a torso nudo volto verso destra, frammento dell'episodio di *Cristo che cammina sulle acque*²; inferiormente vi è la *Pesca Miracolosa* conservata solo in parte, e vi vediamo Cristo volto verso il mare azzurro popolato di pesci.

Nell'ultimo spicchio che ancora conservi qualcosa abbiamo l'*Apparizione dell'Angelo alle Pie Donne* presso il sepolcro di Cristo: vi si vede l'Angelo acefalo seduto su una roccia, e dinanzi ad esso appena riconoscibili due teste femminili (fig. 16).

Infine, gli spicchi della cupola si raggruppano in alto intorno ad un disco centrale, ove su fondo azzurro stellato campaggia la croce monogrammatica fiancheggiata dalle lettere Alfa ed Omega e sormontata dalla mano celeste (fig. 9). Intorno al disco corre un anello ove si uniscono uccelli, piante, vasi e — infine — una fenice nimbata.

Tale complesso musivo — opera di assai fine qualità, e affascinante nei suoi delicati colori — è stato diversamente assegnato al secolo VI³ o al V⁴, sulla traccia della testimonianza scritta dell'erezione di due battisteri che noi troviamo nel *Chronicon* di Giovanni Diacono⁵.

Infatti in esso, rispettivamente, sotto la voce Vincentius (vescovo dal 554 al 578), ventitreesimo della serie episcopale — pag. 412 dell'edizione citata del Waitz — si legge: « ... Fecit Baptisterium Fontis minoris intus Episcopio et Accubitus iuxta positum... »; e sotto la voce Soter (vescovo dal 461 al 481), diciottesimo della serie episcopale — pag. 408

2. Non dell'episodio di Pietro che viene salvato dalle acque; come sostiene il Maier (*op. cit.*, pag. 41), cui si rimanda anche per le congetture circa i temi dei mosaici nei settori ora rimasti vuoti.

3. W. H. SCHULZ, *Denkmäler der Kunst des Mittelalters in Unteritalien*, Dresden, 1860, Eigentum von W. Schulz; pagg. 13-15. Per un intervento di artisti del secolo VI su un complesso musivo preesistente sono: il Filangeri di CANDIDA, *I mosaici del Battistero di S. Giovanni in Fonte a Napoli*, in « L'Arte », 1898, I, pagg. 325-327, il quale anzi penserebbe ad artisti del secolo VIII o IX; Gennaro GALANTE, *I mosaici del Battistero di Napoli*, in « Nuovo Bullettino di Archeol. Crist. », 1900, VI, pagg. 99-106; Émile BERTAUX, *L'art dans l'Italie méridionale*, Paris, 1904, vol. I, cap. II; Emilio LAVAGNINO, *Arte Medievale*, Torino, 1960, pag. 81.

4. Raffaele GARRUCCI, *Storia dell'Arte Cristiana nei primi sei secoli della Chiesa*, Prato, 1877, vol. IV,

pagg. 79 e segg.; Eugène MÜNTZ, *Notes sur les mosaïques chrétiennes de l'Italie*, in « Revue Archéologique », 1883, I, pagg. 16-30; Gustave CLAUSSE, *Basiliques et mosaïques chrétiennes*, Paris, 1893, pagg. 355-362; Émile BERTAUX, *op. cit.*; Pietro TOESCA, *Storia dell'Arte italiana*, Torino, 1927, vol. I, pagg. 205-207; Emilio LAVAGNINO, *op. cit.*; K. KOSTOF SPIRO, *The Orthodox Baptistry of Ravenna*, New Haven and London, Yale University Press, 1965, pag. 64; André GRABAR, *L'età d'oro di Giustiniano*, Milano, Feltrinelli, 1966, pag. 25; F. W. DEICHMANN, *Zur Bedeutung des Christogramms-Kreuzes im Baptisterium von Neapel*, in *Byz. Zeitschr.*, 1968, B. 61, p. 302; Arnaldo VENDITI, *Architettura bizantina nell'Italia meridionale. Campania, Calabria, Lucania*, Napoli, 1967, vol. II, pagg. 484-487.

5. Edito nel 1878 da G. WAITZ nei « Monumenta Germaniae Historica », come *Gesta episcoporum Neapolitanae Ecclesiae*, in « Scriptores rerum Longobardicarum et Italicarum saec. VI-IX », pagg. 398-436.

l'autore seguita a servirsi della durezza volumetrica per negare il pittoricismo, e il colore si fa bianco e verdastro.

Nel Cristo della *Traditio Legis*, l'oro ottiene, col suo barbaglio sulla lunga tunica, una morbidezza evidente: ma salendo al volto del Salvatore — maturo e barbato ormai — si incontra lo sguardo fisso di un occhio che si è allargato smisuratamente, e che due solchi marcati circoscrivono e immobilizzano (fig. 14).

Altrove l'artista arriva a comprimere in superficie i volumi, a disconoscere il chiaroscuro cercando in esso il punto di intersezione dei piani, ricavandone una linea e dimostrando come in realtà essa non distacchi i due piani, ossia non vi sia spazio. Nella testa del Cristo ora esaminato ciò è evidente, ma ancor più l'artista segue questo intento nella bellissima Samaritana.

Infatti, nella bianca immagine dai grandi occhi sbarrati (fig. 13), frontale e astratta dall'azione, tutto è tratteggiato: l'autore non ha eliminato nulla seguendo ogni movimento del panneggio e cogliendolo con acutezza: le linee si fanno fitte e sottili piegandosi a tutte le notazioni, con una nuova sensibilità. Sono linee che hanno in sé una funzione, una volontà direi quasi animata: ciascuna si torce, si contrae su una superficie: la loro libera corsa è frenata dallo sforzo di non lanciarsi incautamente in una profondità, in una terza dimensione di cui si vuol negare l'esistenza.

Ormai l'immagine diviene un pretesto per questa tormentata ricerca formale, con cui l'artista vuole escludere dal proprio mondo figurativo lo spazio tridimensionale, l'atmosfera e le luci mobili, la consistenza dei corpi. Così il movimento a spirale del Cristo accanto al pozzo (fig. 10) è lentamente e tenacemente compresso in un solo piano dalla linea di contorno ininterrotta del pallio.

La linea è l'elemento che il mosaicista segue più da presso, tentando di liberarla dalla virtù posseduta fino allora: quella di penetrare in profondità. Così, questo sforzo culmina nell'agitato panneggio dell'Angelo presso il sepolcro di Cristo (fig. 16), ove — in toni ancora bianchi e verdastri — il torcersi in superficie delle linee e il loro spezzarsi brusco assume un senso convulso e drammatico; mentre i contorni netti e continui che isolano le vicine teste delle due Marie, considerate tutta una superficie col fondo, ci indicano a quale nuova forma ormai bidimensionale e statica, tendesse l'autore.

Ed è la medesima problematica formale della stupenda e nobile Testa virile a mosaico delle Grotte Vaticane a Roma¹⁰, ove dei piani e del chiaroscuro non rimangono che i settori, gli assi.

Ecco quindi l'artista più nuovo — e più avanzato nell'ambito delle ricerche formali che porteranno l'arte paleocristiana al linguaggio medievale — dei tre che abbiamo visto operare nel complesso musivo del battistero napoletano¹¹. La sua arte è sempre assai fine nell'uso del colore e della linea: ma si stacca recisamente dal mondo figurativo degli altri due, mettendolo in crisi. La realtà di uno spazio esterno in cui oggetti e creature si muovono

10. MATTHIAE, *op. cit.*, nella nota 8, tav. XV. Precisiamo che, a pag. 128, l'autore considera tale frammento musivo come facente parte della facciata dugentesca della basilica di S. Pietro: mentre altrove (*Pittura romana del Medioevo*, Roma, 1965, vol. I, pag. 69) il Matthiae ritiene questa testa un frammento della decorazione musiva, sulla facciata di S. Pietro, del tempo di S. Leone Magno.

11. Hanno considerato i mosaici omogenei stilistica-

mente, in modo esplicito o implicito, e riferibili ad un solo artista: Garrucci, Müntz, Clausse, Avena, Sorretino, Wulff, Wilpert, Toesca, Stuhlfauth, De Bruyne, Cecchelli, Kostof e Grabar (*op. cit.*, nelle note 4 e 6). Hanno invece distinto nei mosaici due mani — generalmente separando dal resto le forme anticlassiche e considerate deteriori dell'Angelo di S. Matteo, degli episodi della Samaritana e delle Nozze di Cana — Schulz, F. di Candida, Stornajolo, Galante, Bertaux, Muñoz, Bovini, Lavagnino e Maier (*op. cit.*, nelle note 3, 4 e 6).



FIG. 13. — Napoli. Battistero di S. Giovanni in Fonte : particolare della *Traditio Legis* con la figura di S. Pietro.

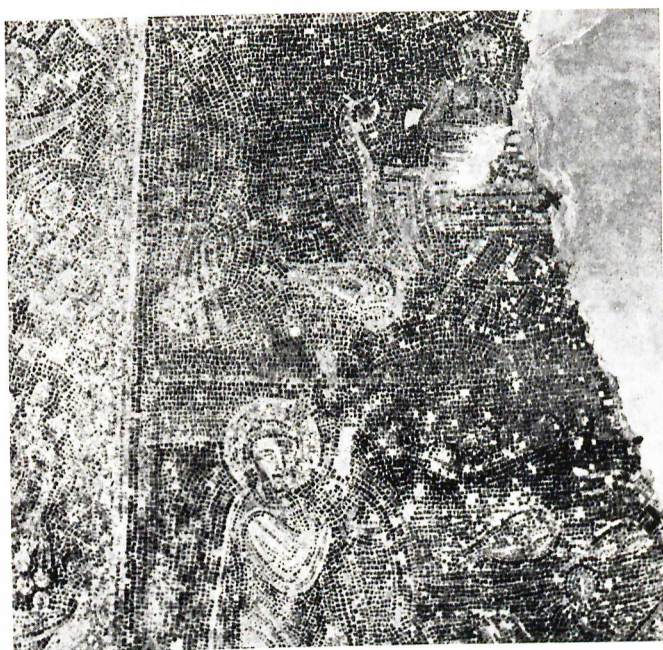


FIG. 14. — Napoli. Battistero di S. Giovanni in Fonte : la barca con S. Pietro, frammento della scena di *Cristo che cammina sulle acque*.



FIG. 15. — Napoli. Battistero di S. Giovanni in Fonte : la *Pesca miracolosa*.

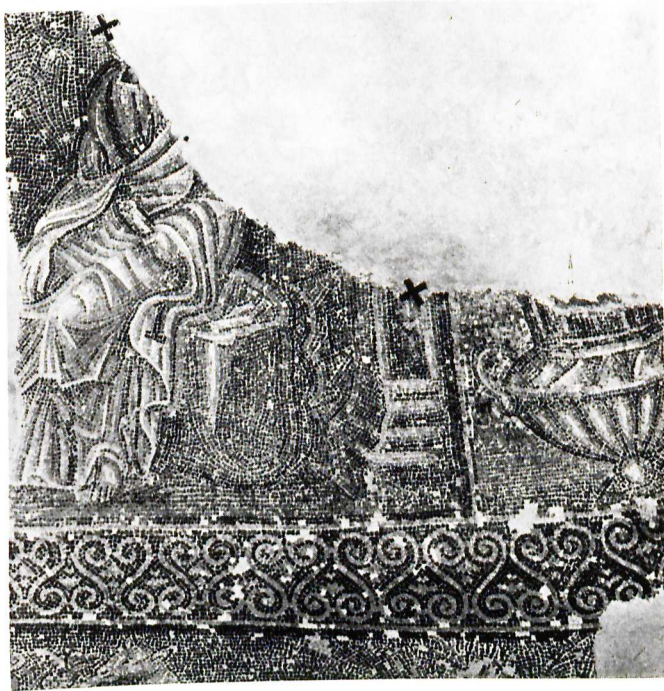


FIG. 16. — Napoli. Battistero di S. Giovanni in Fonte : figura frammentaria dell'Angelo nella scena delle *Pie Donne al S. Sepolcro*.

è senz'altro negata: lo sforzo preciso e cosciente dell'artista è di opporsi alla funzione tradizionale del chiaroscuro e della linea di creare la profondità spaziale e il volume dei corpi.

Proprio questo artista ci offre la chiave per intendere il periodo in cui il complesso musivo fu eseguito. Nella sua opera non v'è uno stile e un mondo formale ormai definito, ma il cozzo fra una tradizione figurativa in esaurimento e un'arte nuova che cerca di imporsi, che affiora a tratti in maniera discontinua, con riprese e abbandoni (si veda la differenza di modellazione dei corpi di Cristo e di S. Pietro nella *Traditio Legis* (fig. 14) nell'uno duramente plastica, morbida nell'altro; si veda la resa ancora impressionistica dei volti dei servi nel *Miracolo di Cana* e quella schematizzata del viso della Samaritana (figg. 10 e 13).

Ci troviamo in un momento innegabilmente precedente quello dell'affresco con tre Santi dalla chiesa paleocristiana di S. Gennaro extra moenia, sempre a Napoli, del primo decennio del secolo V, e da quello con due Santi della lunetta della cripta di S. Severo (chiesa di S. Severo alla Sanità a Napoli), del 408¹².

Qui si abbiamo uno stile definito e omogeneo: pur tenendo conto della diversa personalità dei pittori che eseguirono i due affreschi, è chiaro che entrambi appartengono a una figuratività ormai medievale, ove lo spazio è un'entità indefinita, le immagini sono settori di superficie senza qualificazione plastica, la composizione assume una scansione fissa e invariabile.

La linea di contorno degli affreschi, continua e sicura, non articola più piani in profondità ma separa superfici, è una linea non costruttiva ormai radicalmente acquisita, ben lontana dalla ricerca incerta e interrotta, con ricadute continue nell'uso tradizionale e classico di essa, dei mosaici della calotta del battistero. Si guardi la sicurezza della caduta del piatto panneggio dei Santi di S. Gennaro extra moenia e la frantumazione lineare esagitata, che tende ancora ad annullare le differenze di piano, della Samaritana (fig. 14).

Pertanto, se per una datazione del S. Giovanni in Fonte noi non vogliamo ricorrere ai confronti con opere affini della più varia provenienza¹³, ma collegarci con quelle locali, onde tracciare le linee di uno sviluppo artistico specifico della città di Napoli; se non vogliamo creare uno sviluppo assurdo in cui i risultati compaiano prima dei momenti di ricerca; ebbene, è chiaro che non è possibile valicare la presenza perentoria degli affreschi di S. Gennaro e di S. Severo. I mosaici del battistero vogliano risalire nel tempo al di qua di essi, prima del primo decennio del V secolo, almeno alla seconda metà del IV¹⁴.

La linea di sviluppo della pittura paleocristiana napoletana — che si presenta in avanzata crisi alla fine del secolo IV, e già padrona di nuovi mezzi di espressione al principio del V, di contro alla tradizione — trova conferma nell'analogia precocità di svolgimento della contemporanea pittura di un altro centro campano: Cimitile.

Era esso il luogo di culto di S. Felice, ed ebbe il suo momento di fulgore al tempo

12. Per la determinazione della cronologia, la bibliografia delle due opere e per le riproduzioni inedite della seconda si veda Paola PARISET, *Un monumento della pittura paleocristiana a Napoli: l'affresco di S. Gennaro extra moenia*, in « Cahiers Archéologiques », 1968, XVIII, pagg. 13-20.

13. Cosa del resto già fatta in modo esauriente dal Bovini (*op. cit.*, nella nota 6), cui ora rimandiamo.

14. La bibliografia che si era pronunciata per questa data (vedi la nota 6) non si basava su questo argomento, ma su osservazioni più generiche concernenti la classicità dei mosaici. Fu proprio il Muñoz (*op. cit.*, nella nota 6)

a inserirli nell'arte specificamente campana, datandoli al tempo di S. Paolino da Nola — di cui si dirà tra breve — (fine del secolo IV inizi del V), poichè non conosceva l'affresco di S. Gennaro extra moenia, scoperto nel 1928. Esso compare un'unica volta, citato come parte integrante del discorso sul battistero, nello studio del Bovini (*op. cit.*, nella nota 6) ma, a nostro modesto parere, in modo non del tutto convincente. Infatti l'autore afferma che i Santi dello affresco, per la loro saldezza classica e potente rilievo delle masse, hanno una « stretta analogia formale » con gli Apostoli del tamburo del battistero.

di S. Paolino da Nola (353-431), scrittore, vescovo, amico di S. Ambrogio, promotore di un gran movimento di organizzazione monastica, e di operosità architettonica¹⁵.

Noi non ci soffermeremo sui problemi concernenti la identificazione delle basiliche paoliniane tra le sovrastrutture longobarde¹⁶: bensì sull'interessante iconografia del mosaico absidale della Basilica Nova, consacrata dal Santo nel 403, che egli descrive nell'Epistola XXXII ad Severum¹⁷; e sui resti musivi dell'edicola a colonne eretta dal medesimo nel 402 sulla tomba di S. Felice¹⁸.

Il mosaico scomparso — che qui riproduciamo nella attendibile ricostruzione del Rizza (fig. 17) — rappresentava la Trinità e la sua gloria in terra. Superiormente infatti compariva la Mano di Dio tendente una corona, la Croce attornata dal coro delle dodici colombe apostoliche, la Colomba dello Spirito Santo. Inferiormente, l'Agnello Divino ritto sulla pietra, simbolo della chiesa, donde scaturivano i quattro fiumi evangelici. Il tutto nel giardino paradisiaco chiuso ai lati da alberi di palma¹⁹.



FIG. 17. — Cimitile, Edicola di S. Felice: particolare della decorazione musiva.



FIG. 18. — Cimitile, Edicola di S. Felice: particolare della decorazione musiva.

15. Il periodo legato agli interessi nostri, che data dall'arrivo di S. Paolino a Cimitile nel 394 all'inizio dell'attività episcopale a Nola nel 410, è illustrato da Gino CHIERICI, *S. Ambrogio e le costruzioni paoliniane di Cimitile*, in «Ambrosiana: scritti di Storia, Archeologia, Arte, ecc.», Milano, 1942, pagg. 315-331.

16. Si vedano innanzi tutto A.W. BIJVANCK, *Die Grabeskirche in Jerusalem und die Bauten am Grab des Heiligen Felix bei Nola*, in «Byzantinische Zeitschrift», 1929-30, pagg. 547-554; e André GRABAR, *Martyrium*, Paris, Collège de France, 1946, tome I, pagg. 58-60 e 419-421. Sotto la direzione del Chierici iniziarono poi due campagne di scavo (nel 1933-35, e nel 1954-59) che portarono a uno studio comparato fra i dati archeologici e le descrizioni paoliniane delle basiliche: i cui risultati — pubblicati dal Chierici via via — sono infine raccolti nell'articolo *Cimitile*, in «Archivio Storico della Terra di Lavoro», 1959, vol. II, pagg. 159-169.

17. S. PAOLINO DA NOLA, *Epistulae*, in «Corpus

Scriptorum Ecclesiasticorum Latinorum», Pragae-Vindobonae-Lipsiae, 1894, vol. XXVIII, pagg. 275-301, a cura di Wilhelm de Hartel. La descrizione del mosaico è nel cap. 10, pagg. 285-286. Si veda anche R.C. GOLDSCHMIDT, *Paulinus' Churches at Nola. Text, Translations and Commentary*, Amsterdam, 1940, pagg. 38-39, con la traduzione in inglese.

18. La datazione della Basilica Nova — di cui resta la parte absidale — e dell'edicola, che si trova addossata alla parete meridionale di una basilica prepaoliniana, ma al centro del complesso di opere edificate da S. Paolino, è stata determinata dal Chierici nell'articolo citato (v. nota 16).

19. Sul problema del mosaico della Basilica Nova ci sono tre filoni bibliografici. Il primo studio è di Franz WICKHOFF, *Die Apsismosaik in der Basilika des Heiligen Felix zu Nola*, in «Römische Quartalschrift», 1889, III, pagg. 158-176, il quale — riportandosi all'abside di S. Apollinare in Classe a Ravenna — forza il testo paoliniano, inserendo nel mosaico in questione

Ora è a chiunque evidente il forte simbolismo di tale iconografia: esso spezza la concatenazione naturalistica degli elementi e li sovrappone irrazionalmente, mostrando così che l'autore doveva esser già di molto lontano dai mezzi di espressione del classicismo.

Ma soprattutto testimonia della precocità degli sviluppi linguistici della pittura paoliniana quel che resta dei mosaici che decoravano internamente l'edicola quadrangolare di S. Felice. Essi infatti rivestivano la fronte delle arcate, ed erano sormontati sui quattro lati da una scritta aurea continua, in due righe sovrapposte, stilata da S. Paolino (figg. 18-19).

Sulle pareti settentrionale e orientale — le più integre — vediamo un fondo aureo popolato da steli e foglie di vario colore che si incurvano e si flettono senza mai imbricarsi. Vediamo due pavoni che si affrontano dinanzi ad uno stelo, i cui volumi si presentano senza riferimenti spaziali sull'aureo fondo: e su esso ancora seguivano a girare senza corpo i racemi azzurri, rossi, verdi.

Il mosaico è finissimo, anche nel completamento limpido della scritta aurea sul fondo azzurro: ma opera di un artista al di fuori di ogni esigenza spaziale in senso classico, sia per l'unità indefinita del fondo d'oro, sia per la risoluzione in pura superficie cromatica di foglie e steli, sia per la inesistenza del rapporto dei volumi dei pavoni col fondo²⁰.

Quindi i mosaici del battistero napoletano — messi a confronto con le opere pittoriche di Cimitile, anch'esse in uno stadio avanzato nella conquista dei nuovi mezzi espressivi dell'arte del medioevo — trovano conferma per il loro collocamento alla fine del secolo IV; e lo sviluppo delle ricerche formali paleocristiane nella Campania acquista una linea coerente.

Ma è poi vero che nel *Chronicon* di Giovanni Diacono non si trovi menzione di ciò?

Orbene, ad uno studio più accurato di questa fonte, condotto dal Bovini (*op. cit.*, nella nota 6), si vedrà che vi è tuttavia un accenno ad un battistero eretto dal vescovo Severo (363-408).

Infatti, sotto la voce di Soter — più sopra citata e che qui riportiamo nuovamente — si legge: «...Hic Ecclesiam Catholicam Beatorum Apostolorum in civitate constituit, et plevem post S. Severum secundus instituit...».

Sia considerando il termine «plevem» come «plebem» (chiesa parrocchiale con battistero), che come «pelvem» (fonte battesimale), è chiaro che si è in ogni caso costretti a dare a quel «secundus» e a quel «post S. Severum» valore uguale che alla persona di Soter: il quale per secondo dopo S. Severo avrebbe preso l'iniziativa della costruzione di un battistero, come riporta appunto il Bovini.

Nè sta a noi spiegare perchè il cronista medievale abbia citato il battistero di Severo sotto la voce di Soter, e sotto quella di Severo stesso si sia piuttosto dilungato nella descrizione delle basiliche erette da quest'ultimo²¹.

anche dodici agnelli apostolici di cui Paolino non fa menzione. Indi il Wilpert (*op. cit.*, nella nota 6, pagg. 67-70) porta all'esasperazione questa tendenza, proponendo — sull'esempio dell'arco trionfale di S. Maria Maggiore a Roma — che anche la fronte dell'abside di S. Paolino fosse decorata con l'Etimasia, i Simboli Apocalittici, le città di Gerusalemme e Betlemme e i dodici agnelli apostolici uscenti da esse. Infine Giovanni RIZZA, *Pitture e mosaici nelle basiliche paoliniane di Nola e di Fondi*, estratto da «Siculorum Gymnasium» (Catania), 1948, nuova serie, anno I, n° 2, tenendo fermi gli esempi di S. Apollinare in Classe e del battistero di Albenga, dà una ricostruzione del mosaico absidale di Cimitile fedele alla descrizione di S. Paolino e assai più persuasiva per noi.

20. Questi delicati mosaici sono stati praticamente trascurati dagli studiosi che si sono occupati di Cimitile, completamente assorbiti dai problemi dell'architettura e della ricostruzione delle pitture e mosaici perduti. Dedicano ai mosaici dell'edicola felicianiana un breve commento Adolf WEIS, *Die Verteilung der Bildzyklen des Paulin von Nola in den Kirchen von Cimitile*, in «Römische Quartalschrift», 1957, Band 52, pagg. 129-149, ed Eva TEVA, *Medioevo* («Storia universale dell'Arte»), Torino, U.T.E.T., 1957, tomo I, pag. 211.

21. Nello scritto più volte citato, il Bovini segue i risultati della tesi di A. VORETZSCH, *S. Giovanni in Fonte zu Neapel*, letta a Greifswald nel 1958 e in corso di pubblicazione, ma che a tutt'oggi non è comparsa: in cui appunto l'autore pensa di aver identificato — in

Al 408 risalgono i Santi della cripta di S. Severo, e al primo decennio del secolo V i Santi di S. Gennaro extra moenia, cioè al periodo ultimo della lunga attività episcopale di Severo²²: al periodo precedente si può supporre ragionevolmente che risalga il battistero.

Possiamo indi determinare l'ultimo trentennio del secolo IV.

Con questo studio abbiamo cercato di dare un profilo definito allo sviluppo della pittura paleocristiana di Napoli, nel momento del trapasso dal linguaggio classico a quello medievale, attraverso l'esame delle poche opere — tutte di alto livello artistico — che essa ancora ci offre. Pensiamo di poter dire che vi fu per Napoli una « Età di S. Severo », che si impose per una problematica precisa e inconfondibile, dalla quale emerge tutto il travaglio figurativo dell'epoca paleocristiana.

E da tale nucleo speriamo si possa far luce anche su altri.

Roma.

Paola PARiset.

base a una sgrammaticatura che postula una lacuna nel testo del Chronicon, dopo le parole da noi riportate su Soter — il luogo in cui Giovanni Diacono avrebbe

dovuto parlare diffusamente del battistero di Severo e dei suoi mosaici.

22. Come si è dimostrato, nello studio citato nella nota 12.

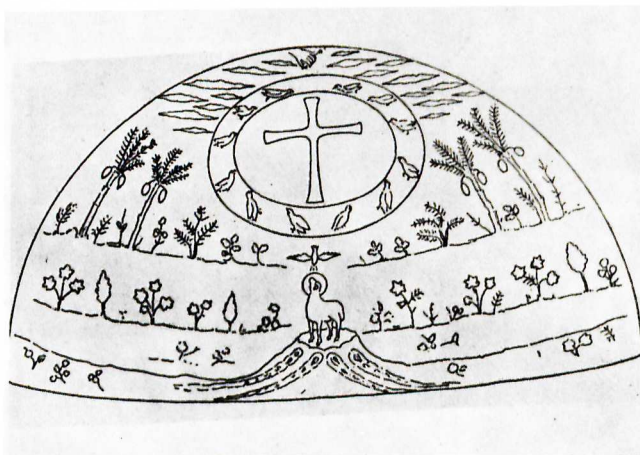


FIG. 19. — Ricostruzione del mosaico absidale della Basilica Nova in Cimitile (dal Rizza).

s
n

sc
con
ora
Sama

dall'azi
del pan
le nota
direi
frena
sion

l'a
e
al
cont

dalla v
nell'agit
ancora
assume
le vicin
nuova

delle
gli as

che p
operat
nell'us
due, n

10. M
siamo ch
musivo
della basi
del Medi
ritiene q
musiva, s
Magno.
11. Ha

DEUX PORTAILS SCULPTÉS PALÉOCHRÉTIENS D'ÉGYPTE ET D'ASIE MINEURE, ET LES PORTAILS ROMANS

par André GRABAR

*A la mémoire
de Paul Perdrizet*

Dans une thèse de doctorat de l'Université de Genève, qu'il vient de soutenir brillamment, M. Yves Christe évoque avec raison les antécédents paléochrétiens des portails sculptés romans, qui font l'objet de sa propre recherche¹. Les œuvres coptes qu'il analyse sont surtout des peintures d'absides, mais aussi le linteau en bois sculpté de l'église el-Moallaka au Vieux Caire, et ce sont ces passages du livre de M. Christe qui, en ramenant mon attention sur le relief de el-Moallaka, m'ont décidé de rédiger la présente notice. Il m'a semblé, en effet, qu'un nouvel examen de cette sculpture remarquable, et d'une autre sculpture apparentée, pourrait étayer la thèse de M. Christe.

Le linteau sculpté de el-Moallaka avait fait l'objet d'une étude attentive de M^{me} Marina Sacopoulo, dans nos *Cahiers Archéologiques*, IX, 1957, p. 99-116², et ses conclusions restent toujours valables, y compris la date qu'elle avait proposée pour cette œuvre, soit entre 350 et 430 environ.

Mais ceci étant dit, il y aurait certaines observations nouvelles à ajouter à celles de M^{me} Sacopoulo, et c'est ce que je me propose de faire ici, la beauté et l'intérêt historique du linteau de el-Moallaka justifiant toute recherche qui le concernerait. Je les ferai suivre de quelques autres remarques consacrées aux reliefs d'un autre portail sculpté de la même époque, qui, lui, est situé en Asie Mineure, au lieu-dit Alahan monasteri ou Koca Kalesi (Isaurie). Une notice de N. et J.-M. Thierry, accompagnée de bonnes photographies de ce portail et de ses sculptures, a été intentionnellement rapprochée par nos soins de l'étude de M^{me} Sacopoulo, dans le même tome IX des *Cahiers Archéologiques*. Mais sauf erreur, ce rapprochement n'a pas été exploité par les historiens de l'art paléochrétien, depuis la parution de ce volume, en 1957. Mes remarques, essayerons de la faire maintenant à l'usage des historiens de l'art chrétien, antique et médiéval, et je leur joindrai une observation qui fera écho au savant essai de Karl Nordenfalk sur l'illustration supposée du Diatessaron de Tatien³. Je ferai profiter mon étude — tout comme l'aurait fait M. Christe (mais pas les

1. Yves CHRISTE, *Les grands portails romans. Études sur l'iconologie des théophanies romanes*, Genève, Droz, 1969.

2. Bibliographie antérieure citée par M. Sacopoulo. Ajouter : J. BECKWITH, *Coptic Sculpture*, Londres, 1963, p. 13-14, fig. 41-43 : même datation, pas d'essai de trouver dans l'inscription un écho du thème de l'Entrée à Jérusalem.

3. K. NORDENFALK, *An illustrated Diatessaron*, dans *The Art Bulletin*, L, 1968, p. 119-140 ; aux p. 127-130 l'auteur réunit les textes qui montrent que l'Entrée à Jérusalem pouvait être considérée (et représentée iconographiquement) comme une image de la gloire du Christ sur terre, en pendant à la gloire au ciel (qui iconographiquement est exprimée par une Théophanie-Vision en majesté).



FIG. 1. — Vieux Caire. Église El-Moallaka : linteau (première partie).



FIG. 2. — Vieux Caire. Église El-Moallaka : linteau (deuxième partie).



FIG. 3. — Vieux Caire. Église El-Moallaka : linteau (troisième partie).

auteurs des articles sur el-Moallaka et sur Koca Kilesi que je viens de citer) — des avantages de la méthode typologique et fonctionnelle appliquée à l'étude de l'iconographie chrétienne, notamment de celle des théophanies.

1. *El-Moallaka, une église du Vieux Caire* (fig. 1 à 3).

Ma façon d'interpréter les détails des reliefs du linteau s'écarte parfois de celle de M^{me} Sacopoulo, et c'est pourquoi — sans relever chaque fois ce qui nous sépare — je tiens à décrire succinctement ce que j'y vois. Le linteau présente, sous une inscription de quatre lignes, deux sujets iconographiques distincts, l'Entrée de Jésus à Jérusalem (à gauche) et une Vision de Dieu, combinée avec une Ascension (à droite). La seconde de ces scènes est plus développée que la première, de sorte que le milieu du linteau est occupé par la figure de la Vierge Marie, qui appartient à l'Ascension.

L'iconographie des deux images s'écarte en partie des formules courantes, ce qui n'est pas fait pour nous surprendre outre mesure, étant donné la date ancienne du linteau. L'Entrée à Jérusalem montre la ville de Jérusalem non pas devant, mais derrière le Christ, emplacement impossible, évidemment, et qui paraît particulièrement surprenant dans une œuvre d'un niveau technique et esthétique aussi élevé. Ajoutons : non moins absurde, dans une scène qui n'a de sens que si elle se déroule à l'extérieur de la ville, est le portique à colonne cannelée et entablement qui se profile derrière les habitants de Jérusalem venus à la rencontre de Jésus. Il faut donc admettre que l'emplacement de la ville de Jérusalem, derrière Jésus, et le portique devant lui, s'expliquent autrement que par des considérations d'une imagerie « réaliste ». L'analyse de l'Ascension nous placera tout à l'heure devant des problèmes analogues. Aussi loin que je vois, la figuration de la ville de Jérusalem, définie par un mur d'enceinte et un

édifice à coupole (le Temple) est intentionnellement fixée à gauche de l'image, parce que cette architecture massive était mieux à sa place à l'extrémité de la bande sculptée, qu'entre les deux scènes, où elle interrompait la rangée des personnages alignés. Il existe d'ailleurs une œuvre du ^v^e siècle, où l'on aperçoit de même, sur un même registre, un édifice monumental vu de l'extérieur (le Temple) fixé à l'extrémité de ce registre, et à côté, vers l'intérieur du registre, de grands personnages placés devant une arcade (qu'il faut imaginer à l'intérieur du Temple) : je pense à la moitié droite du registre supérieur de la mosaïque sur l'arc triomphal de Sainte-Marie-Majeure⁴. Sur plus d'un sarcophage paléochrétien, on a relégué aux extrémités du registre sculpté les scènes qui rappellent la figuration d'édifices ou de rochers⁵. Sur le linteau de el-Moallaka, l'extrémité droite du registre sculpté semble restée inachevée ; mais on y trouve en tout cas un élément massif qui fait pendant à la ville de Jérusalem, à l'extrémité gauche du linteau.

Au-dessus de la monture du Christ (au-dessus du cou de celle-ci), on relève un objet arrondi, que je ne m'explique pas. Mais comme, au même endroit, les images des cavaliers militaires font apparaître le haut du bouclier rond (que le cavalier retient de sa main gauche, invisible)⁶, on peut se demander s'il ne s'agit pas d'un souvenir des images de l'*Adventus* impérial (qui aurait été maintenu malencontreusement dans une image de l'Épiphanie de Christ cavalier) ? La monture de Jésus, à en juger d'après les oreilles et la queue, n'est pas l'ânon des évangiles, mais un mulet ; mais on connaît d'autres exemples, plus tardifs, de ce détail⁷. Il est plus important de faire observer que le Christ est assis avec ses deux jambes tournées du même côté, celui des spectateurs. Faut-il y voir, avec K. Nordenfalk, l'intention de figurer Jésus en majesté ? Rien n'est moins sûr : le seul exemple d'une Entrée à Jérusalem paléochrétienne, où cette intention est manifeste, celle du relief du sarcophage de Junius Bassus⁸, montre Jésus assis à califourchon. Je préfère donc, à la suite de G. Millet, expliquer cette attitude du Christ, celle de el-Moallaka, par l'usage oriental de monter un âne ou un mulet⁹.

Les scènes de l'Entrée à Jérusalem et de l'Ascension ne sont pas séparées l'une de l'autre d'une façon évidente. C'est pourquoi M^{me} Sacopoulo, soucieuse de trouver douze apôtres dans la scène de l'Ascension, a pu n'accorder à l'Entrée que trois figures (en dehors du Christ et de l'adolescent qui étale une tunique devant la monture de Jésus). Or, il y a bien, sans compter cet adolescent, six personnes venues saluer Jésus. En fait, c'est en observant le fond entre les figures, qu'on peut, sans erreur possible, séparer les deux scènes : pour l'Entrée, le fond montre un portique de colonnes cannelées (fig. 1, 2) ; tandis que pour l'Ascension, c'est une série de tours (rondes ?) en grand appareil, garnies de quelques meurtrières (fig. 2, 3), ces tours — qui sont les mêmes que sur bien des sarcophages romains du ^{iv}^e siècle¹⁰ (je n'irais pas jusqu'à dire, avec M^{me} Sacopoulo, que el-Moallaka imite ces

4. C. CECHELLI, *I mosaici della basilica di S. Maria Maggiore*, Turin, 1956, pl. LIII ; H. KARPP, *Die Mosaiken in S. Maria Maggiore zu Rom*, Baden-Baden, 1966, pl. 13.

5. G. WILPERT, *I sarcofagi cristiani antichi*, I, Rome, 1929, pl. LXXXIX, 1, CXI-CXIII, CXV, 2, CXXVI, 2, CXXVII, etc. : exemples d'un procédé qui consiste à placer aux extrémités d'un registre des scènes des sujets qui comportent un élément massif, par exemple, l'édicule du mausolée de Lazare et le rocher duquel Moïse fait jaillir l'eau. V. aussi pl. LXXXVI, LXXXVII, 4.

6. J. CLÉDAT, dans *Mémoires Inst. fr. d'archéologie orientale du Caire*, XII, chapelle XXVI, pl. LXXXIX.

7. Cheval, mulet ou âne portent la tête haute : trait considéré comme archaïque lorsqu'il apparaît dans les images médiévales de l'Entrée à Jérusalem : G. MILLET, *Iconographie de l'Évangile*, Paris, 1916, p. 256, 257, 263, 275 et suiv., fig. 238, 241, 242, 245.

8. WILPERT, *l.c.*, pl. XIII.

9. MILLET, *l.c.*, p. 256, 275, 629 : « Orient » dans le sens le plus large (le monde grec compris) opposé à « Occident ».

10. Sarcophages avec mur d'enceinte et tours : WILPERT, *l.c.*, pl. LXXIII, 1, 2, LXXIV, 5, 6, LXXXII, 1, 3, CL, 1, 2. Sarcophages avec portiques à colonnes et entablement ou arcade : *ibid.*, pl. XXXIV, 1-3, XLIII, 5, CXXXIX.

sarcophages) —, évoquent certainement l'enceinte de Jérusalem : on se rappelle que l'Ascension a eu lieu sur l'Éléona, face à la ville ancienne, avec ses murs.

Je m'éloigne encore un peu de l'interprétation de M^{me} Sacopoulo, dans l'explication de certains personnages parmi ceux qui viennent à la rencontre de Jésus. Ce qu'il convient de souligner, c'est la présence de deux hommes barbus qui, un livre relié et fermé dans une main, montrent de l'autre le ciel. Ces personnages sont les prophètes qui avaient prédit cet événement, c'est-à-dire l'Entrée triomphale du Christ dans Jérusalem (Matthieu 21, 5 et Jean 12, 15). L'un de ces prophètes est Isaïe (Is. 62, 11), l'autre Zacharie (Zach. 9, 9). Les deux s'adressent à la « fille de Sion » (pour dire : de la ville de Jérusalem), et c'est pourquoi, à el-Moallaka, les personnages avec le livre encadrent une figure féminine. L'un et l'autre, dans les versets ci-dessus, annoncent à la fille de Sion la joie de voir arriver le « roi de gloire ». Pour justifier cette identification des personnages avec le livre, nous renvoyons aux reliefs à sujets évangéliques du trône de Maximien à Ravenne¹¹ : on y retrouve ces mêmes personnages porteurs du livre, et chargés, là aussi, à témoigner sur le sens providentiel de la scène ou sur le miracle représenté. Quant à la scène de el-Moallaka, on constate ainsi qu'elle est loin d'être une simple figuration historique-narrative, mais une démonstration. Ce qu'on entreprend de démontrer, par cette image, c'est la gloire du Christ-Roi. Et il faudrait ajouter : les paroles de ceux qui accueillent Jésus aux portes de Jérusalem (« Hosanna, béni soit celui qui vient au nom du Seigneur »...) sont, à peu de chose près, les paroles du psaume 117, 26 (Vulg.) qui est précédé et suivi de la glorification des « portes de Dieu » et de la joie que les fidèles éprouvent d'y entrer. Conçue de cette façon, la scène de l'Entrée à Jérusalem était particulièrement indiquée pour figurer sur le linteau d'une entrée dans une église. La dédicace inscrite sur le linteau de la porte des églises syriennes identifie plusieurs fois celle-ci avec la « porte de Dieu » du psalmiste^{11 bis}. Rappelons qu'il existe un autre relief copte, probablement postérieur, qui insiste sur le caractère royal du Christ-cavalier¹², et où on le voit flanqué de deux anges (souvenir des Victoires encadrant l'empereur de l'*Adventus*)¹³. Si là aussi il s'agit de linteaux de portes d'églises, le choix de l'image s'expliquerait de la même façon qu'à el-Moallaka, et il signifierait qu'on identifiait l'entrée d'une église avec les « portes de Dieu », — un bel exemple du lien entre l'emplacement d'une image et le sens que la fonction de celle-ci donnait au sujet représenté.

Cependant la longue dédicace de el-Moallaka¹⁴ ne saurait être mise en pendant au relief du linteau que si on l'interprète de façon à y trouver des échos des deux images, l'Entrée à Jérusalem et la scène que nous analyserons maintenant (v. *infra*).

Cette deuxième image occupe le côté droit du même registre inférieur du linteau de el-Moallaka. Elle représente, en principe, l'Ascension, mais d'une façon distincte d'une figuration « historique ». Ce qui la sépare surtout d'une image descriptive, c'est la présence de deux rideaux, de part et d'autre de la figuration centrale qui montre le Christ porté au ciel par deux anges. On connaît le sens de ce motif emprunté à l'iconographie païenne

11. C. CECHELLI, *La cattedra di Massimiano*, etc., Rome, 1934, pl. XXVIII, XXIX, XXXII.

11 bis. V. plus loin, p. 25, sur les inscriptions en Syrie.

12. Ce relief appartient au Musée de Berlin ; O. WULFF, *Beschreibung der Bildwerke der Chr. Epochen*, I, 1909, n° 72 ; BECKWITH, *l.c.*, fig. 126 ; G. DUTHUIT, *La sculpture copte*, Paris, 1931, p. 4, pl. XV a.

13. Excellent exemple : le plat de l'Ermitage avec l'image gravée de Constance II à cheval. La monture de l'empereur y est encadrée de deux nikaï ailées, comme

le cheval du Christ l'est par les deux anges, sur le relief copte.

14. L'inscription est reproduite *in extenso* par Simaika Pacha (p. 26) et par M. Sacopoulo (p. 99). Nous nous contentons de reproduire le passage relatif aux anges célébrant Dieu au ciel par leur chant du Trisagion : ... οἱ ἄγγελοι (καὶ) ἀπαύστως αὐτὸν γερούρουσιν ἐν τρισαγία φωνῇ ἄδοντες (καὶ) λέγοντες ἅγιος, ἅγιος, ἅγιος εἰ καὶ πλήρης ὁ οὐρανὸς (καὶ) ἡ γῆ τῆς ἁγίας σου δόξης.

des théophanies, visions divines ou visions d'images divines. Ce rideau, qu'on écartait pour placer devant les yeux des fidèles une théophanie, existait dans les « mithrea » et les temples égyptiens, et il avait des pendants au palais impérial, c'est-à-dire des rideaux qui dissimulaient à l'assistance — jusqu'à un moment donné — le sacré personnage du souverain. La pratique dans les églises, ainsi que l'iconographie paléochrétienne, s'en emparèrent très tôt, pour souligner le caractère sacré d'une vision (à commencer par tout ce qui se trouvait derrière la paroi de chancels, installée devant l'autel, avec ses rideaux que tantôt on tirait, et tantôt on écartait)¹⁵. On connaît, d'ailleurs, d'autres linteaux en bois sculpté copte, avec la même image qu'à el-Moallaka, mais limitée à la partie centrale comprise entre les deux rideaux écartés : un Christ entouré d'une mandorla de lumière que portent deux anges volant¹⁶.

A el-Moakkala, un second détail nous éloigne de l'Ascension : les protomes du lion et du bœuf, qui apparaissent sous les pieds du Christ, ces *zodia* sont empruntés à la vision divine d'Ézéchiél. Mais c'est faute de place, sans doute, qu'on n'a pas ajouté à des deux protomes les deux autres (aigle et homme) du même tétramorphe vu par ce prophète (une omission intentionnelle serait inexplicable). Quant à la présence du tétramorphe dans l'Ascension, on le trouve aussi ailleurs, par exemple, dans l'image absidiale de plusieurs chapelles de Baouït¹⁷, ou sur la fameuse miniature de l'Évangile de Raboula¹⁸. Mais là aussi la vision selon Ézéchiél et les témoins d'une vision divine citée par les Évangiles et les Actes ont été amalgamés¹⁹. On croit deviner d'ailleurs la raison pour laquelle cette synthèse iconographique a été choisie de préférence à d'autres, lorsqu'elle est reproduite dans les absides : l'Ascension amenait la présence non seulement des apôtres, mais aussi de la Vierge, et permettait ainsi de réunir dans une même figuration une vision de Dieu au ciel et un rappel — par la figure de la Vierge — de l'incarnation, c'est-à-dire du Salut universel. Parfois (mais pas à el-Moallaka), on complétait encore la même image (en s'écartant davantage de toute scène « historique »), et montrait, dans les bras de Marie, l'Enfant divin, le Logos incarné²⁰. La pensée que l'ensemble de ces images était appelé à illustrer est exprimée par l'inscription, qui évoque Dieu en son séjour au ciel et les êtres incorporels proclamant que le ciel et la terre sont remplis de sa gloire²¹. Ces paroles des *zodia*, empruntées à la vision d'Isaïe, ont pour correspondants iconographiques les deux figurations du Christ, une première fois, dans l'Entrée à Jérusalem, où on montre sa gloire sur terre²², et une seconde fois, dans l'auréole portée par les anges, qui chantent sa gloire au ciel. Enfin, lorsque la même inscription évoque l'incarnation et la Mère de Dieu, ces paroles trouvent leur pendant iconographique dans la figure de Marie. Rappelons que, non sans effort, on avait réussi à fixer celle-ci au centre du linteau, à égale distance de ses deux extrémités, et cet artifice prouve bien qu'on réservait à cette figure un rôle essentiel.

Cette façon d'interpréter le monument de el-Moallaka permet d'établir des liens directs entre l'inscription et l'ensemble des reliefs qui l'accompagnent, liens qui n'apparaissaient pas

15. GRABAR, *Martyrium* II, Paris, 1946, p. 135, 141. Le même, *Une fresque wisigothique et l'iconographie du silence*, dans *Cahiers Archéologiques*, I, 1945, p. 124-125; également, *L'art de la fin de l'Antiquité et du Moyen Âge*, I, Paris, 1968, p. 583-586. CHRISTE, *l.c.*, p. 68-69.

16. BECKWITH, *l.c.*, fig. 98.

17. CLÉDAT, *l.c.*, pl. XLI et suiv., XC. GRABAR, *Martyrium*, pl. LIV, LV.

J. MASPÉRO et E. DRIOTON, *Fouilles exécutées à Baouït*, 2^e fascicule. Le Caire, 1943, pl. XXXII.

18. *The Rabula Gospels*. Édition fac-simile des illustrations. Olten, Urs Graf, 1959, fol. 13 b.

19. Y. Christe applique à ces images le terme « Ascension synthétique ». Mais dans des cas, comme ici, où la part de l'Ascension n'est pas prépondérante, il est préférable de parler de « Théophanie synthétique ».

20. MASPÉRO et DRIOTON, *l.c.*, pl. XXI.

21. V. notre note 14 le passage correspondant de l'inscription empruntée à Isaïe, et plus loin, p. 27, sur la valeur apotropaïque du Trisagion.

22. C'est bien le thème fondamental de cette scène, lorsqu'on le détache du récit évangélique. Cf. NORDENFALK, *l.c.*, p. 127-130.

à la lumière des commentaires antérieurs aux nôtres. Je pense, en effet, que l'exégèse de l'inscription proposée par M^{me} Sacopoulo et centrée sur la teneur théologique de ce texte, est décisive pour la datation du monument ; mais qu'elle ne traduit pas le sens du faisceau d'images rapprochées de cette inscription.

Étant donné que la scène de l'Entrée à Jérusalem y figure en bonne place, il fallait bien que l'inscription lui fasse écho. A ce propos, le binôme Entrée-Vision céleste nous a fait penser au sarcophage de Junius Bassus, où les mêmes sujets sont également complémentaires, mais au lieu de se suivre sur le même registre, ils y sont superposés. Récemment, M. K. Nordenfalk a émis l'hypothèse selon laquelle l'édition illustrée ancienne du Diatessaron de Tatien (édition qui elle-même est hypothétique) comportait une image de l'Entrée à Jérusalem, destinée à figurer la gloire du Christ *sur terre* ; et il a cité les deux reliefs du sarcophage de Junius Bassus comme seul exemple antique d'une image de l'Entrée à Jérusalem, chargée de cette démonstration. Ce qui précède nous montre que Nordenfalk aurait pu citer également l'exemple de el-Moallaka, à peu près contemporain, et qui a même cet avantage d'être accompagné d'une inscription qui explique le sens donné à ces figurations triomphales mises au service de la pensée chrétienne^{22 bis}. Il va de soi, évidemment, que ce témoignage n'ajoute aucun argument nouveau en faveur de la restitution théorique de l'illustration du Diatessaron proposée par K. Nordenfalk ; mais il nous met en présence d'un cas suggestif de l'adaptation aux thèmes chrétiens de formules de l'art romain triomphal, et de procédés qui permettaient ce genre d'adaptation.

Voici, enfin, quelques observations de détails, sur l'iconographie de l'Ascension, à el-Moallaka. D'abord un motif que je ne m'explique pas : la Vierge, qui est tournée vers la Vision céleste (au-delà des rideaux) et tend ses deux mains dans cette direction, tient dans sa main droite avancée un objet qui rappelle un volumen ou manuscrit enroulé. Je ne vois aucune analogie à ce détail, qui a certainement une signification. Mais laquelle ? S'agit-il d'un rappel des prophéties sur l'incarnation ?

De chaque côté de la Vision, le premier des apôtres, l'un à gauche de Messie, l'autre à droite du deuxième rideau, portent des croix à long manche. Une croix identique est attribuée à saint Pierre, dans l'Ascension de l'Évangile de Rabula, mais à lui seulement. Les deux apôtres staurophores de el-Moallaka ont des chances de figurer Pierre et Paul, ou encore Pierre et André (cet apôtre tient une croix de ce genre sur bien des images d'origine constantino-politaine). De toute façon ces apôtres avec croix augmentent le nombre de particularités de l'iconographie de cette Ascension qui sont étrangères à une simple illustration de l'événement évangélique. Et en voici encore un : trois ou quatre des apôtres tiennent un livre. D'autres Ascensions de haute époque, à Baouït, sur les ampoules palestiniennes, dans l'Évangile de Rabula, montrent également des apôtres qui tiennent le livre des évangiles. A Baouït, tous les apôtres ont ce livre. Cela signifie probablement que tous ils sont témoins du vrai Dieu. A el-Moallaka, il en a été déjà ainsi, peut-être, mais l'état de conservation des dernières figures à droite ne permet pas ni de l'affirmer, ni de le nier.

Enfin, parmi les infidélités au récit de l'Écriture, il convient de citer le nombre incomplet de la série des apôtres ; ils sont huit au lieu d'être douze.

On dira dans le paragraphe dédié à Koca Kalesi qu'une intention apotropaïque pourrait

22 bis. Sur l'ivoire d'Etchmiadzin (VI^e siècle), on voit un Christ trônant en majesté au-dessus d'une Entrée à Jérusalem interprétée comme une procession triomphale

et d'une façon voisine de el-Moallaka : W.F. VOLBACH, *Elfenbeinarbeiten*, etc., Mayence, 1952, fig. 142, sur pl. 44 (rapprochement proposé par Y. Christe).



FIG. 4. — Koca Kalesi ou Alahan Monasteri.

être soupçonnée chez les auteurs de la Vision céleste et de l'inscription qui l'accompagne, à el-Moallaka.

C'est sur une double observation, d'un tout autre caractère, que nous finirons ce paragraphe : a) el-Moallaka fixe sur le linteau d'une porte d'entrée d'une église un sujet (théophanie « synthétique » avec la Vierge), qui, dès le VI^e siècle au plus tard, est attestée pour les absides, dans le même pays. C'est l'exemple le plus ancien de ce procédé, qui restera courant jusqu'en plein Moyen Age, en pays latins²³. L'exemple de el-Moallaka montre que, dès 400 environ, les thèmes du portail et de l'abside pouvaient être les mêmes ; b) el-Moallaka offre — avec plus d'un demi-millénaire d'avance — ce qu'on trouvera sur les portails romans : une figuration sculptée d'une théophanie « synthétique » à base d'Ascension.

2. Koca Kalesi ou Alahan Monasteri (fig. 4).

Le portail sculpté de Koca Kalesi se dresse au milieu d'un champ de ruines. Mais on voit clairement qu'il encadrait l'entrée dans le narthex d'une église basilicale, au milieu du mur occidental de ce vestibule. Aucune inscription ne fait connaître la date de ce sanctuaire, mais, quoique ces sculptures n'ont fait jusqu'ici l'objet que d'études trop rapides (la plus poussée, mais encore très succincte, par N. et J.-M. Thierry, dans les *Cahiers Archéologiques*, IX, 1947, p. 89-98, avec bibliographie), les spécialistes sont d'accord pour attribuer l'ensemble architectural de Koca Kalesi au V^e siècle. Nous croyons cette chronologie très plausible, et datons donc ce portail sculpté de cette époque (sans préciser davantage). Il s'agirait donc, selon nous, d'une œuvre contemporaine ou presque du linteau de el-Moallaka.

Ce linteau, on se souvient, était en bois. Le portail de Koca Kalesi est en pierre, et les reliefs qui le décorent se distinguent de ceux de el-Moallaka sur deux points, quant à leur emplacement par rapport à la porte d'entrée dans l'église : a) ces reliefs tapissent tout aussi bien la façade de l'encadrement de la porte, que l'intrados de cet encadrement ; b) les sculptures figuratives occupent, en dehors du linteau, les pieds-droits de la porte. Il va de soi que la comparaison avec el-Moallaka ne peut être valable que pour le linteau de Koca Kalesi, les autres reliefs de ce portail devant être étudiés indépendamment de cette comparaison.

Les deux linteaux, celui de el-Moallaka et celui de Koca Kalesi, ont en commun un thème iconographique, à savoir une vision de Dieu au ciel. A el-Moallaka, Dieu est figuré assis enfermé dans une auréole, tandis qu'à Koca Kalesi, c'est une image en buste placée dans un médaillon. Dans les deux cas, deux anges volant portent au ciel cette image théophanique qui s'élève au-dessus d'un tétramorphe emprunté à la vision d'Ézéchiél. Ce tétramorphe, dont une partie seulement apparaît sous l'auréole du Christ à el-Moallaka, est représenté à Koca Kalesi avec toute l'ampleur possible, mais sur l'intrados du linteau (ange et aigle au milieu, lion ailé à gauche, bœuf ailé à droite). Sur le même intrados, de part et d'autre du tétramorphe, se dressent deux arbres et deux personnages barbus, probablement les prophètes-visionnaires, Ézéchiél et peut-être Isaïe. Ces personnages debout, qui flanquent les deux anges volant porteurs de l'*imago clipeata* de Dieu, font penser aux deux archanges qui montent la garde de part et d'autre de la même image, sur le diptique

23. CHRISTE, *l.c.*, p. 11, qui cite mon article *The Virgin in a mandorle of light*, dans *Late classical and medieval Studies in honor of A.M. Friend*, Princeton, 1956, p. 305 et suiv.



FIG. 5. — Perrecy-les-Forges.



FIG. 6. — Montceaux-l'Étoile.

dit de Murano à Ravenne²⁴, ou aux deux apôtres debout que les auteurs coptes d'autres linteaux sculptés montrent aux extrémités de ceux-ci, où ils encadrent une vision de Dieu au ciel analogue. Voici donc la position de ces sculptures du linteau comparées à celles de el-Moallaka : sur le portail d'Isaurie, on n'y trouve qu'un seul sujet, et celui-ci est développé sur deux côtés du linteau, les prophètes remplaçant les apôtres de l'Ascension ; la façon d'isoler sur la façade du linteau les deux anges porteurs du médaillon, et le choix du médaillon (à la place de l'auréole ovale) ont permis au sculpteur de faire usage de la formule iconographique courante des arts triomphaux de l'époque. C'est bien une réplique du groupe de deux *nikaï* volant porteuses d'une *imago clipeata* du triomphateur, groupe dont l'art chrétien se servira souvent, au VI^e siècle et plus tard²⁵.

A considérer cette figuration du linteau, on constate à Koca Kalesi un autre exemple précoce d'une répétition sur le portail d'une vision théophanique, du genre qu'on pouvait voir dans les absides (v. *supra*, p. 23).

Les reliefs des pieds-droits de Koca Kalesi n'ont pas de pendant à el-Moallaka, et leur signification n'est pas entièrement claire (du moins pour le relief de la façade dont une partie est très mal conservée).

Aussi loin que je vois, les reliefs de la façade des pieds-droits et ceux de leurs intrados

24. VOLBACH, *l.c.*, p. 39, gfi. 125. Étant donné qu'on n'y trouve que deux personnages, il est plus difficile de penser à des apôtres de l'Ascension.

25. Très nombreux exemples, dont nous nous bornons à citer les plus célèbres : Ravenne, Saint-Vital, murs

latéraux du chœur ; diptyque à cinq compartiments en ivoire (VOLBACH, *l.c.*, fig. 125, 142, 145), reliefs coptes (DUTHUIT, *l.c.*, pl. XII, a, b, c ; BECKWITH, *l.c.*, fig. 98). Le même motif au-dessus de la porte royale du Temple du V^e siècle, à Saint-Démétrios, à Salonique.

n'ont aucun rapport entre eux. Ceux de la façade réunissent de fins ornements du genre architectural classique et quatre bustes de personnages, massifs et très saillants. Ces bustes, strictement frontaux, sont superposés aux ornements architecturaux qui encadrent la porte et en interrompent le développement. Mais il s'agit de hauts reliefs taillés dans le même bloc de pierre et qui ont été exécutés en même temps que le reste. Qui sont les personnages en question ? Très martelés, ces sculptures ne se laissent pas examiner dans le détail. Ils figuraient des hommes, tous ou en partie barbus, avec de longs cheveux qui retombent sur leurs épaules. Rien ne semble les distinguer les uns des autres, mais comme ils sont quatre, on est tenté d'y reconnaître les évangélistes, d'autant plus que, si c'était le cas, ces bustes des évangélistes feraient pendant aux quatre protomes du tétramorphe du linteau, à la fois *zodia* de la vision d'Ézéchiel et symboles des évangélistes. J'ajoute cependant que les *zodia* du linteau ne portent pas le livre qu'on donne généralement aux animaux lorsqu'ils évoquent les évangélistes²⁶.

L'intrados de chacun des deux pieds-droits de la porte est occupé par une grande figure d'ange, debout et de face, portant sceptre (cruciforme ?) et sphère. Ces anges, qui sont probablement les archanges Michel et Gabriel, écrasent sous leurs pieds un personnage démoniaque (dont on n'aperçoit que la partie supérieure du corps). Ces archanges — triomphateurs des démons montent manifestement la garde à l'entrée de l'église. On les retrouvera — et toujours en vainqueurs de démons — aux mêmes emplacements, des deux côtés des portes, mais sur les corbeaux qui soutiennent le linteau, à Perrecy-les-Forges, à Montceaux-l'Étoile et à Mâcon, aux entrées de trois églises romanes de Bourgogne (fig. 5, 6). A Mâcon, une inscription explique : *DEMONIVS COGNATUR INTRARE VETATVR ANGELVS OBSTAT EI PREDITVS E(NSE)*²⁷. Mais pour l'époque de Koca Kalesi, il convient de rappeler les inscriptions sur les linteaux des églises syriennes (les exemples relevés sont du VI^e siècle) qui invoquent le secours de l'archange : église 5 à El-Anderin : « c'est le refuge de l'archange » (inscription n° 921) ; ou (n° 920) sur la même église : « je fais cette offrande à Dieu, pour l'archange, pour la rémission des péchés », ou encore (n° 913), même localité, église du Sud : « ... Christ né de Marie, Dieu de Jacob, archange, aidez-nous... »²⁸.

Placée au-dessus des portes d'églises ces invocations à l'archange nous permettent d'imaginer l'intention de sculpture de Koca Kalessi.

Mais ce rapprochement une fois établi, on se souvient de ce que nous disions plus haut en rapprochant l'image de l'Entrée à Jérusalem, à el-Moallaka d'autres inscriptions des linteaux d'églises syriennes, celles qui appelaient les portes d'églises « portes de Dieu »²⁹ ; ou les inscriptions d'autres linteaux syriens invoquant la protection par la croix³⁰ et surtout

26. C'est le cas des théophanies représentées dans les absides de la chapelle du Christ Latome à Salonique et des chapelles de Baouït.

27. Ces sculptures romanes m'ont été signalées par Yves Christe que je remercie de cette contribution à la présente étude. A Entr'aigues (Charente) l'ange terrassant le démon est installé dans le tympan du portail.

28. Exemples d'inscriptions sur le linteau des portes d'églises syriennes invoquant la protection d'un archange : W.K. PERNICE, dans le tome III, Section B de *Syria, Publications of the Princeton University Archeological Expedition to Syria*, Leyde, 1921, inscription n° 920, 921, cf. 913, à El Anderin. L. JALABERT et R. MONTERDE, *Inscriptions grecques et latines de la Syrie*, IV, 1955, n° 1572 à Fa'loul, Apamène, p. 185 (l'inscription est gravée sur une console), n° 1694, p. 237 (El An-

derin), cf. n° 1688 (p. 234). Un aperçu, avec bibliographie, des inscriptions chrétiennes avec formules apotropaïques : PETERSON, *Εἰς Θεός*, p. 233-234.

29. Exemples d'inscription sur les linteaux syriens qui voient dans une porte d'église « la porte du Seigneur ». PERNICE, *l.c.*, p. 48, n° 916, p. 54, n° 929, p. 61, n° 947. JALABERT et MONTERDE, *l.c.*, n° 1688 (p. 234), 1693 (p. 236), 1947, (p. 336), 1966 (p. 344), cf. 1700 (p. 238). Même formule sur un linteau de porte d'une forteresse : n° 1673 (p. 225).

30. Quelques exemples de linteaux avec invocation à la croix, généralement accompagnés d'une figure de la croix. PERNICE, *l.c.*, n° 856 (p. 22). JALABERT et MONTERDE, *l.c.*, n° 1694 (p. 237), 1874 (p. 309), 1911 (p. 323). DUTHUIT, *l.c.*, pl. LVII, b : linteau provenant de Saqqara. Cf. pl. LXXI, d.



FIG. 7 et 8. — Ann Arbor, Michigan. Kelsay Museum. Médaillon en bronze, recto et verso.

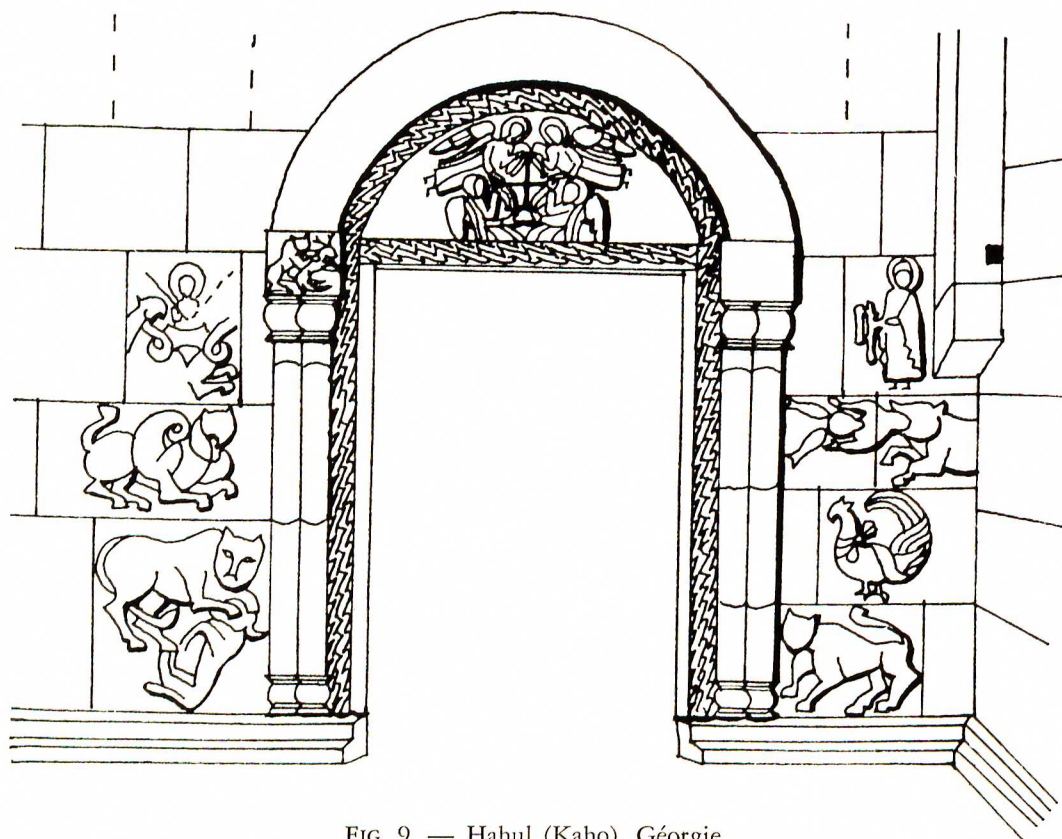


FIG. 9. — Hahul (Kaho), Géorgie.

celles de ces dédicaces qui reproduiraient les paroles du chant des *zodia* dit le Trisagion³¹. Ces dernières inscriptions, assez nombreuses en Syrie, au VI^e siècle, expliquent sûrement le succès de l'image sculptée des théophanies prophétiques sur des linteaux de el-Moallaka et de Koca Kalesi : ces théophanies rappelaient les paroles du Trisagion qui avaient la valeur d'une invocation apotropaïque (et à el-Moallaka, parallèlement à l'image, l'inscription reprenait une partie du chant). Il faut croire que l'image de la théophanie-vision avait la même valeur prophylactique, et rien ne rend cette hypothèse plus plausible que l'examen d'un médaillon-amulette en bronze qui provient probablement de Syrie et appartient aujourd'hui au Musée Kelsey de l'Université d'Ann Arbor, Michigan³² (fig. 7, 8). On y trouve, en effet, surmontant des figuration magiques et accompagnées des paroles du Trisagion et d'autres inscriptions dont le sens apotropaïque ne laisse subsister aucun doute, une belle figuration du Christ en gloire porté par des anges, c'est-à-dire une image schématisée d'une théophanie-vision semblable à celles des deux portails du V^e siècle que nous étudions.

31. Exemples du Trisagion inscrit sur le linteau : PERNICE, *l.c.*, n° 822 (p. 8-9), 856 (p. 22). JALABERT et MONTERDE, *l.c.*, n° 1874 (p. 309), 1911 (p. 323). Exemples du Trisagion inscrit sur d'autres objets ou sur les murs d'un hypogée funéraire : amulettes : *Échos d'Orient*, 1906, p. 77. *Rev. études grecques*, 1891, p. 287, 1892, p. 91 ; B.C.H., 1893, p. 638 ; chapiteau au Musée archéologique d'Istanbul. Trisagion accompagné d'images de quatre séraphins : DIEHL, *Manuel d'art byzantin*², fig. 216). V. aussi Kertch, inscription citée note 32 *in finem*.

32. CAMPBELL BONNER, *Studies in magical Amulets chiefly graeco-egyptians*. Ann Arbor, 1966, pl. XIV-XVII, n° 294 et suiv., et en particulier le médaillon en bronze que nous reproduisons (n° 324, p. 307, p. XVII. Nous remercions M. Théodore V. Buttray, directeur du Kelsey Museum de l'Université de Michigan, à Ann Arbor, de nous avoir fourni des photographies de ce médaillon, avec le droit de les reproduire. Avers : cavalier anonyme perçant de sa lance un démon (lionnesse) ; sur le champ : « Dieu, unique vainqueur du mal » ; revers : Dieu assis dans une mandorle que flanquent les symboles des évangélistes (cf. Koca Kalesi) ; la légende reproduit le début du Trisagion, dont l'inscription de el-Moallaka retient la fin (« le ciel et la terre sont remplis de ta gloire »). Il y a, en outre, sur les deux côtés des médaillons des inscriptions directement prophylactiques en faveur du porteur de l'amulette ; l'une d'elles reproduit les versets 1-2 du psaume 91 (Vulg. 90) : « Celui qui demeure sous la protection du Tout-Puissant, qui habite à l'ombre de Dieu du ciel, dis au Seigneur. » L'inscription s'arrête là et omet ainsi à citer les paroles qui suivent et que devrait prononcer le porteur de l'amulette : « Mon refuge et ma forteresse, mon Dieu à qui je me confie. » Au bas du revers, en pendant à la lionne de l'avvers, un lion et un crabe, probablement d'autres symboles des maux contre lesquels agit l'amulette. On y voit aussi des signes « magiques », illisibles, que l'éditeur du médaillon signale mais ne déchiffre pas. D'autres amulettes gréco-orientales et les textes magiques d'inspiration analogue ont été étudiés dans le petit livre précieux de notre maître Paul PERDRIZET, *Negotium perambulans in tenebris* (Publications de la Faculté des Lettres de l'Université de Strasbourg, fascicule 6). Strasbourg-Paris, 1922. Voir aussi F.J. DÖLGER, IXÖVC, 1, 1928, p. 423 et suiv. : *Der Hausschutz bei den Christen*. Contre une fonction apotropaïque de la majorité des inscriptions monumentales paléochrétiennes, L. JALABERT, CABROL, *Dict.*, s.v.,

« citations bibliques », etc., col. 1748 et suiv. Mais comme il dit lui-même, « la superstition et la vraie foi parlent la même langue », et sont parfois difficiles à séparer.

Dans deux chapelles funéraires souterraines du V^e siècle, à Kertch, Crimée, des croix et des inscriptions prophylactiques qui font le tour du local servent de protection au lieu de sépulture et de culte. Le psaume 90 est reproduit dans les deux chapelles, mais on y trouve aussi des versets des psaumes 26, 1-2 et 120, 7-8, ainsi que le Trisagion (dans les deux chapelles) : GRABAR, *Martyrium II*, p. 279, d'après J. KULAKOVSKIJ, dans *Materialy po archeologii Rosii*, n° 19, 1896, Appendice p. 61 et suiv., pl. XII.

Sur un grand nombre de linteaux d'églises syriennes, l'inscription invoque la protection du « Christ né de Marie », formule qui épigraphiquement est exprimée par les trois lettres juxtaposées ΧΜΓ. PERNICE, *l.c.*, p. 52, n° 924, p. 70, n° 970, p. 71, n° 973, etc. ; JALABERT et MONTERDE, *l.c.*, n° 1442, 1443 (p. 132-133), 1452 (p. 135), 1489 (p. 150), 1613 (p. 205) et bien d'autres. Traduite en iconographie, la même invocation a dû donner des images de la Vierge avec l'Enfant (quelquefois dans un cadre porté par des anges volant : J. LASSUS, *Sanctuaires chrétiens de Syrie*, Paris, 1944, p. 294 (avec bibl.) et fig. 108). En effet, ces figurations correspondent exactement à la formule « Christ né de Marie », tandis qu'il est assez difficile d'y reconnaître l'image qui ferait écho à la dédicace de l'église (LASSUS, p. 295), car à cette époque on ne trouve aucun exemple d'image du saint patron d'une église, au-dessus de son entrée. On pourrait se demander, à ce propos, si la partie de l'inscription du linteau de el-Moallaka qui concerne Marie, mère de Dieu, n'est pas à rapprocher des inscriptions ΧΜΓ, et si l'image de la Vierge, à côté de celle du Christ porté par les anges, sur le même linteau, n'est pas un pendant iconographique de ce passage ? Comme pour le Trisagion, l'auteur de l'inscription de el-Moallaka aurait paraphrasé à sa manière ce que d'autres exprimaient par une formule conventionnelle, et l'iconographe, son collaborateur, se serait exprimé autrement que ses confrères syriens du VI^e siècle qui montraient la Mère du Christ sur le linteau (mais pour dire la même chose). Voici la partie de l'inscription de el-Moallaka qui concerne ce thème : ... ἐν ἡμῖν εὐδο(κ)ήσας τοῖς βρώτοις σὺν ... ἀναστραφῆναι σαρκωθεὶς ἐκ τῆς ἀπράνδρου θεομήτορος Μαρίας ... (... tu as consenti à venir parmi nous ... vivre, incarné et né de la Vierge mère de Dieu Marie).

L'idée de réunir autour d'une porte d'église des figurations sculptées de caractères religieux, mais qui avaient aussi une seconde signification, celle-ci apotropaïque, n'a pas été abandonnée par la suite. Nous avons dit plus haut que les portails romans avaient repris cette formule, au XI^e-XII^e siècle, et même certains motifs précis, tels que la théophanie au-dessus de la porte, et les archanges ou anges vainqueurs des démons, sur les côtés de l'entrée. Mais il convient de citer aussi, entre les œuvres du V^e et celles du XI^e-XII^e siècle en Europe occidentale, le très curieux exemple d'un portail sculpté géorgien, à Hahul (Kaho), qui date de l'an mille environ et présente un ensemble de reliefs de caractères apotropaïques. Le tympan de la porte Sud de cette église est occupé par une croix triomphale portée par quatre anges, — image dont le sens prophylactique est courant. Les autres reliefs (à l'exception d'une scène de lutte d'animaux sur un chapiteau) sont fixés sur le mur de l'église, de part et d'autre de la porte. Ces reliefs sont au nombre de sept, et ils sont placés symétriquement. De bas en haut, on trouve deux félins (des lions ?) dont l'un se saisit d'un autre animal ; plus haut, c'est un griffon ailé qui fait face à un coq (avec collier sassanide) et, au-dessus de lui, Jonas craché par la baleine, enfin, sur le registre supérieur, l'Ascension d'Alexandre et un donateur (?). Le dessin ci-contre (fig. 9) d'après Winfield, donne une idée de ce portail, où l'entrée de l'église se trouve protégée par ces figurations d'êtres divers doués d'une grande puissance, et surmontée par la croix invincible, — le tout pour assurer la pureté de l'église et le salut de ceux qui passent par la porte³³.

Tous ces monuments nous rappellent la part que les démarches inspirées par des croyances à la force magique des paroles et des images jouèrent lors de l'aménagement des entrées des églises antiques et médiévales. Ce qui ne signifie pourtant pas nécessairement qu'on y était loin des hautes pensées théologiques. Les deux pouvaient ne pas s'exclure mutuellement.

Pour finir, revenons à Koca Kalesi où l'on retrouve la répétition en sculpture, sur le portail, d'un thème théophanique des absides comparable à celui du portail de el-Moallaka. Mais sur le portail d'Isaurie, le décor sculpté est étendu aux pieds-droits, et cela permet de resserrer encore les liens avec les portails romans.

Cet essai ne prétend pas avoir démontré que les portails sculptés romans — leurs tympanes et leurs pieds-droits garnis de reliefs figuratifs — procèdent génétiquement des portails paléochrétiens sculptés, dans le genre de ceux que nous avons analysés. On trouvera peut-être le moyen, dans l'avenir, soit d'établir qu'il s'agit d'un prolongement de la même tradition, soit d'en rejeter définitivement l'hypothèse. Mais il reste acquis que les sculptures des deux portails que nous avons analysés, annoncent, à plus d'un égard, à la fois la pensée et les réalisations matérielles des futurs sculpteurs romans. Des observations sur le style des reliefs coptes et romans permettent des conclusions analogues, mais cela devrait faire l'objet d'un autre article.

Paris.

André GRABAR.

Si cette hypothèse était maintenue, le linteau de el-Moallaka se laisserait mieux intégrer dans la série des linteaux de portes d'églises paléochrétiennes d'Orient. Je remercie mon collègue Pierre Nautin qui a bien voulu m'aider dans mes recherches sur les inscriptions chrétiennes à formules apotropaïques.

33. David WINFIELD, *Some early medieval figure sculpture from North-East Turkey*, dans *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XXXI, 1968, p. 33

à 72 ; sur l'église de Haho (nom géorgien : Hahoul, monastère où était déposé autrefois le célèbre triptyque avec image de la Vierge et revêtement garni d'émaux), p. 58-62. C'est à cette étude très nouvelle que nous empruntons notre fig. 4. Elle y porte le n° 3. — Archanges Michel (de Choni) et Gabriel peints entre 913 et 920, sur le mur d'entrée de l'église n° 4 de Güllidere, en Cappadoce, de part et d'autre de la porte d'entrée : N. et M. THIERRY, dans *Cahiers Archéologiques*, XV, 1965, p. 124.

NOUVELLES OBSERVATIONS SUR LES MINIATURES FRAGMENTAIRES
DE LA GENÈSE DE COTTON :
CYCLES DE LOT, D'ABRAHAM ET DE JACOB

par Sahoko TSUJI

A la suite d'une série d'articles que nous avons consacrés à l'étude des miniatures de la Genèse de Cotton¹, nous nous proposons d'analyser ici quatorze images illustrant des épisodes plus ou moins successifs qui se rapportent aux trois cycles suivants : cycle de Lot, cycle d'Abraham (une partie seulement) et cycle de Jacob. Toutes ces miniatures ont été intentionnellement exclues de l'étude de Tikkanen², parce que ces cycles secondaires ne figurent pas sur la réplique de la Genèse de Cotton qui se trouve sur les mosaïques du narthex de Saint-Marc.

1. *Cycle de Lot.*

Les exemples paléochrétiens ou byzantins qui représentent les divers sujets du cycle de Lot, et à l'aide desquels nous pourrions essayer de reconstituer, avec plus ou moins de probabilité, l'ensemble de l'illustration concernant le même cycle de notre Genèse, sont relativement abondants. La Genèse de Cotton comporte, actuellement, six miniatures représentant les épisodes successifs du cycle de Lot, intercalés au milieu du cycle de la vie d'Abraham. Elles sont réparties sur les pages allant du fol. 27 v^o au fol. 31 r^o, y compris le fragment

1. 1) *La chaire de Maximien, la Genèse de Cotton et les mosaïques de Saint-Marc à Venise : à propos du cycle de Joseph* (in *Synthronon. Art et archéologie de la fin de l'antiquité et du Moyen Age*, Paris, 1968, p. 43-51).

2) *Un essai d'identification des sujets des miniatures fragmentaires de la Genèse de Cotton* (in *Bijutsushû. Journal of the Japan Art History Society*, 66-67, 1967, Tokyo, p. 35-94 avec 4 planches et 153 dessins ; en japonais avec un résumé français).

3) *Quelques observations sur le rapport entre les miniatures de la Genèse de Cotton et les mosaïques de Saint-Marc à Venise : à propos du cycle de la Tour de Babel* (in *Orient. Bulletin of the Society for Near Eastern Studies in Japan*, 10, 1967, p. 153-166 ; en japonais avec un résumé français).

4) *Nouvelles observations sur les miniatures de la Genèse de Cotton : Histoire de Juda et de Tamar* (in *Actes du XXII^e Congrès international d'Histoire de l'Art*, Budapest, 1970 (sous presse)).

5) *Nouvelles observations sur les miniatures de la Genèse de Cotton : cycle de Joseph* (dernière partie),

(communication orale faite au VIII^e Congrès international d'Archéologie paléochrétienne, Barcelone, 1969).

2. J.J. TIKKANEN, *Die Genesis Mosaiken von San Marco in Venedig und ihr Verhältnis zu den Miniaturen der Cottonbibel* (in *Acta Societatis Scientiarum Fennicae*, XVII, Helsingfors, 1889, p. 207-357, surtout p. 303-321). Pour l'état actuel de ces miniatures, la bibliographie précédente et les diverses questions qu'elles se posent, cf. K. WEITZMANN, *Observations on the Cotton Genesis Fragments* (in *Late Classical and Medieval Studies in honor of A.M. Friend*, Princeton, 1955, p. 112-131). TIKKANEN (*op. cit.*, p. 310) signale, en passant, l'existence des miniatures représentant le cycle de Lot. Cf. également la remarque suivante de Demus : « Das fehlende « Isaakopfer », allenfalls auch die Geschichte Lots, wären in der (heute leeren) inneren Lünette über der Porto St. Alipio (der nördlichsten der Westfassade) zu denken, einige Szenen aus der Jakobs Geschichte (Himmelsleiter und Kampf mit Engel) können in der ersten Lünette der Nordwand dargestellt gewesen sein, in der sich jetzt ein Urteil Salomonis (von 1538) befindet » (O. DEMUS, *Die Mosaiken von San Marco in Venedig*, Wien, 1935, p. 54).

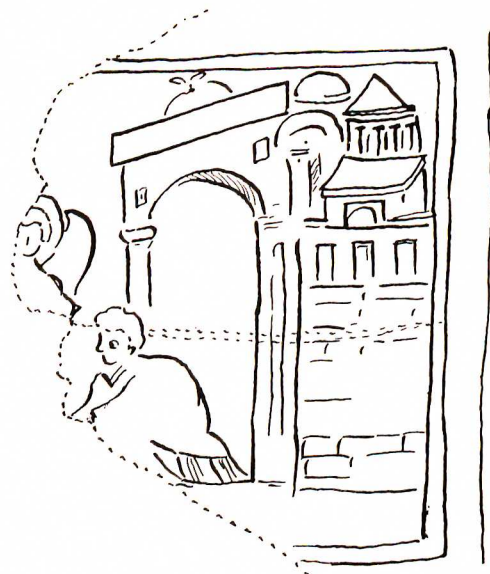


FIG. 1. A et B. — Genèse de Cotton, fol. 27 v°. « Lot accueillant les anges devant la porte de la ville de Sodome. »

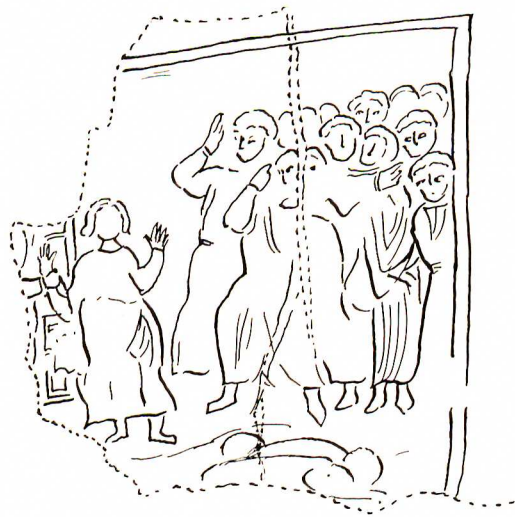


FIG. 2. A et B. — Fol. 28 r° (fragment n° IV de Bristol) « Sodomites entourant la maison de Lot ».

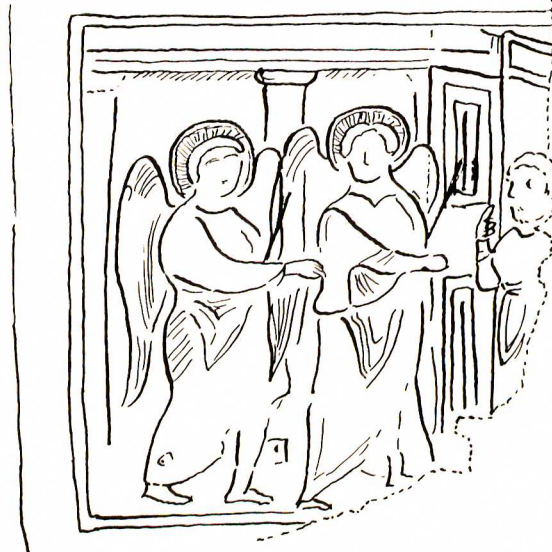


FIG. 3. A et B. — Fol. 28 r°. Conversation entre Lot et les anges ».

n° IV, jadis conservé à Bristol³. Les trois premières miniatures ont déjà été signalées ou publiées par Gotch, Lethaby et le professeur Weitzmann⁴. Aussi nous bornerons-nous à signaler quelques exemples comparables parmi les monuments contemporains et postérieurs. Ce sont seulement les trois dernières miniatures (fol. 28 v°, 29 v°, 31 r°) que nous publions ici pour la première fois.

La première miniature (fol. 27 v°, *Gen.* 19, 2 et 3) représente « Lot accueillant les anges devant la porte de la ville de Sodome » (fig. 1, A, B). Comme le décrit le texte de la Genèse, 19, 1, Lot se prosterne devant les anges (il ne reste plus qu'une partie du corps de l'un des deux anges), au-dessous de la porte de la ville en forme d'arc de triomphe vu en oblique. Le mur d'enceinte et les principaux éléments architecturaux des édifices, dont les contours sont rehaussés d'une ligne d'or, sont peints en rose et en brun avec quelques couleurs sombres indiquant l'ombre. C'est un des rares exemples bien conservés de la représentation d'une ville parmi nos miniatures, selon la formule conventionnelle de l'époque. A notre connaissance, en dehors d'une miniature des octateuques byzantins (par exemple celui de Smyrne, fol. 31 v°), nous n'avons pas d'exemple traitant le même épisode⁵. Dans cette miniature de l'octateuque, la ville de Sodome est réduite à un simple édifice sans caractère.

La deuxième miniature (sans texte) « les Sodomites entourant la maison de Lot » (fragment n° IV de Bristol, fig. 2, A, B) est relativement bien conservée, sauf la partie gauche, et on y admire surtout la représentation dramatique de la foule agitée des Sodomites, se protégeant et en reculant, aveuglés par les anges (cf. *Gen.* 19, 11). Au premier plan, on distingue les deux filles de Lot se jetant par terre, tandis qu'à gauche, on voit la main d'un des anges saisissant le poignet de Lot qui est debout devant la porte de sa maison (cf. *Gen.* 19, 10). Le contraste de couleurs entre le fond bleu foncé et les vêtements vermillons et bruns accentue d'autant plus le caractère violent de la scène. Nous retrouvons le même sujet parmi les illustrations marginales du manuscrit des *Sacra Parallela* de saint Jean Damascène (*Paris, B.N. grec 923*, fol. 307, en haut) : les bustes des deux filles de Lot et des anges (ceux-ci reconnaissables à leurs ailes) apparaissent aux fenêtres d'un petit édifice, et Lot, les bras largement écartés, discute avec les Sodomites devant la porte fermée de sa maison. Au-dessus, la Main divine est tendue vers sa demeure. La miniature de l'octateuque de Smyrne, fol. 31 v°, (Hesseling, n° 66) supprime tous ces détails descriptifs ; elle ne rend en rien l'atmosphère d'agitation et se contente de représenter Lot devant sa maison et la foule brandissant les lances. D'autre part, la mosaïque de la cathédrale de Monréale⁶ semble avoir combiné deux scènes, l'une avec Lot et les Sodomites, l'autre avec les deux anges assis à l'intérieur de la maison de Lot.

3. F.W. GOTCH, *A Supplement to Tischendorf's « Reliquae ex incendio ereptae codicis celeberrimi Cottoniani », contained in « Monumenta Sacra Inedita », Nova Collatio II, together with a Synopsis of the Codex*, London and Edinburgh, 1881 (voir l'Introduction). G. BONNER, *The Cotton Genesis* (in *British Museum Quarterly*, 1962, p. 22 ; cf. la même revue, 1927-28, p. 89-90).

4. F.W. GOTCH, *op. cit.*, pl. I, b (= Fragment n° IV de Bristol). W.R. LETHABY, *The painted Book of Genesis in the British Museum* (in *The Archaeological Journal*, CLXIX, 1912, fig. 8, p. 100 (= fol. 27 v°, 28 r°)). K. WEITZMANN, *op. cit.*, pl. XIV, 1, p. 117 (= fol. 28 r°). Cf. « *Vetusta Monumenta* », *Societas Antiquariorum Londoni*, London, 1747, vol. I, pl. LXVII, iv (= Fragment n° IV de Bristol). H. GERSTINGER,

Die Wiener Genesis, Wien, 1931, Taf. XV, Abb. 78 (= Fragment n° IV de Bristol).

5. D.C. HESSELING, *Miniatures de l'octateuque grec de Smyrne*, Leyde, 1909, n. 65. Une des scènes perdues (connues d'après le dessin du XVII^e siècle) de Sainte-Constance à Rome a été interprétée autrefois par H. Stern comme « Lot accueillant les anges » (H. STERN, *Les mosaïques de l'église de Sainte-Constance à Rome*, in *Dumbarton Oaks Papers*, XII, 1958, p. 176-77). Mais le même auteur a récemment proposé une autre identification, qui semble être définitive, comme : « Rahab accueillant les envoyés de Josué » (id., *Quelques problèmes de l'iconographie paléochrétienne et juive*, in *Cahiers Archéologiques*, XII, 1962, p. 99-103).

6. O. DEMUS, *The Mosaics of the Norman Sicily*, London, 1949, pl. 104, A et p. 122.

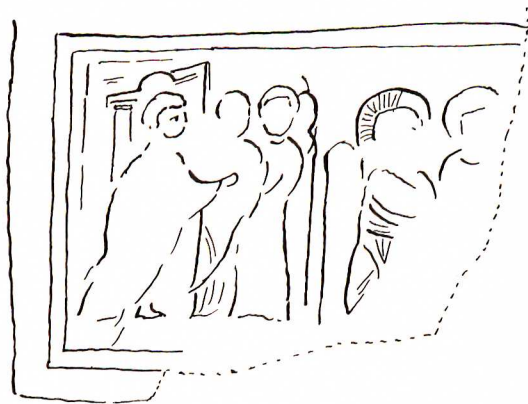


FIG. 4. A et B. — Fol. 29 r°. « Lot fuyant de la ville de Sodome avec sa famille ».

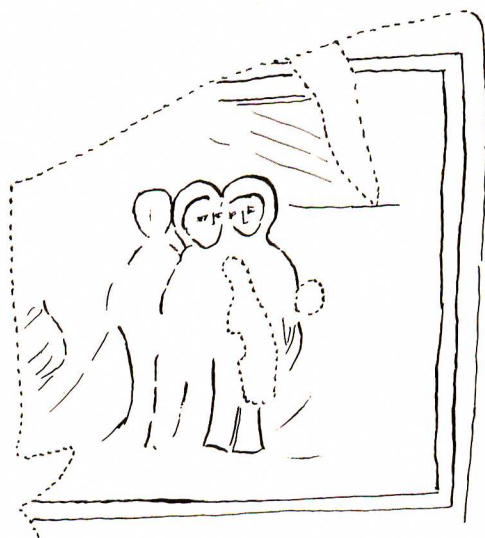


FIG. 5. A et B. — Fol. 29 v°. « Lot et ses filles ».

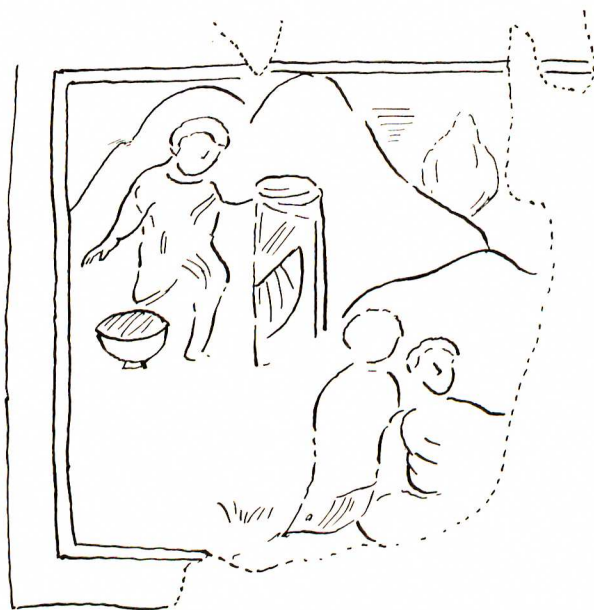
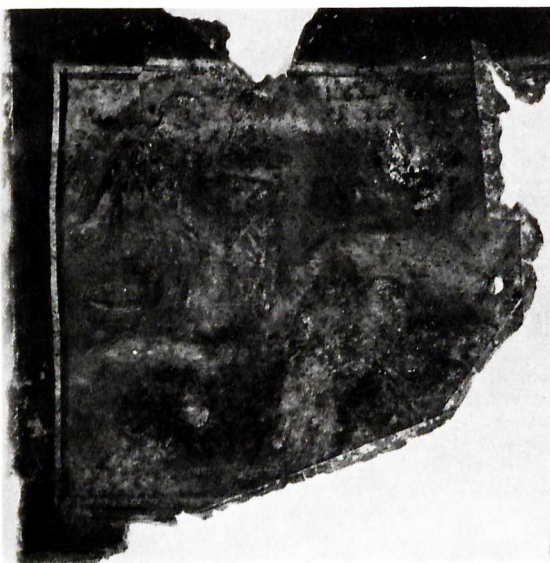


FIG. 6. A et B. — Fol. 31 r°. « Lot ivre et Lot avec une de ses filles ».

La miniature suivante de notre Genèse : « la conversation entre Lot et les anges » (fol. 28 r^o, *Gen.* 19, 12-13, fig. 3, A, B) montre quelques ressemblances de schéma avec cette dernière scène (partie droite) de la mosaïque sicilienne. Contrairement à l'interprétation de Lethaby⁷, nous devons y voir Lot rentrant chez lui par la porte et conversant avec les anges qui se trouvent *déjà* à l'intérieur de la maison. C'est d'ailleurs ce que le professeur Weitzmann a décrit⁸. Les miniaturistes de notre Genèse aiment toujours préciser l'entrée et la sortie des personnages à travers une porte entrouverte, ainsi que nous le remarquons sur cette miniature. Non seulement les mouvements gracieux des anges, mais aussi le geste expressif de Lot pointant son index vers son nez sont traduits avec un style plein de sûreté et d'aisance. Nous retrouvons là la main d'artiste qui a exécuté les deux miniatures les mieux conservées traitant « le dialogue d'Abraham avec les anges » (fol. 26 v^o et 27 r^o), dans lesquelles éclate le même réalisme expressif.

La première des trois miniatures que nous présentons ici pour la première fois est consacrée au sujet central de l'histoire de Lot, à savoir « Lot fuyant la ville de Sodome avec sa famille » (fol. 28 v^o, *Gen.* 19, 19-23, fig. 4, A, B). Cette miniature est relativement petite (moins haute que les miniatures précédentes) et montre, à gauche, Lot qui sort de la ville (la porte a la même forme, mais plus réduite, que sur le fol. 27 v^o) en poussant devant lui ses deux filles et sa femme (la troisième figure est presque effacée) ; à droite, ils sont précédés par deux anges qui ont le même nimbe rehaussé d'or que sur les miniatures précédentes. Parmi les nombreux exemples représentant le même sujet, c'est la miniature de la Genèse de Vienne (fol. V, fig. 9, compartiment supérieur) qui montre le schéma d'ensemble le plus proche de celui de notre miniature, mis à part l'emplacement des anges — ils jouent le rôle d'arrière garde — et l'addition contradictoire des fiancés des filles de Lot⁹. Vu son caractère continu, la miniature de la Genèse de Vienne ajoute, à gauche, à l'intérieur de l'enceinte de la ville, les anges convaincant Lot de s'enfuir avec sa famille, épisode auquel notre miniaturiste a consacré une autre composition indépendante (fol. 28 r^o). La suite du même récit se déroule dans le compartiment inférieur du même folio (fig. 9) : les anges ont disparu, la ville est déjà entourée de flammes et la femme de Lot est changée en colonne de sel. La plupart des exemples connus adoptent souvent cette dernière étape du récit où l'épisode de la colonne de sel et celui de la destruction de la ville sont combinés avec la scène centrale de la fuite (une des fresques du cubiculum B de la nouvelle catacombe de la Via Latina ; *Paris, B.N. grec 923*, fol. 307 r^o en bas ; octateuques byzantins ; mosaïques siciliennes)¹⁰.

La miniature suivante (fol. 29 v^o, *Gen.* 19, 23-26, fig. 5, A, B) présente plusieurs difficultés d'interprétation. Elle est presque effacée, à l'exception des têtes des trois personnages. Nous y distinguons les deux têtes rapprochées et couvertes de voiles des deux filles de Lot¹¹, dont les regards semblent tournés vers la gauche, et les traces vagues (contours seulement) d'une tête masculine, sans doute celle de Lot. A gauche, vers le bas, quelques taches roses et blanches (la femme de Lot, changée en colonne de sel ?) de forme peu

7. LETHABY, *op. cit.*, p. 100 ; il écrit : « Two angels entering through the gateway with Lot. »

8. WEITZMANN, *op. cit.*, p. 117.

9. A propos de cette anomalie, voir GERSTINGER, *op. cit.*, p. 82-83.

10. La catacombe de la via Latina : A. FERRUA, *Le pitture della catacomba di Via Latina*, Città del Vaticano, 1960, tav. XXX, p. 53. L'auteur mentionne un exemple

parmi les sarcophages traitant le même sujet (cf. *Rivista di Archeologia Cristiana*, 1951, p. 21, 111) ; l'octateuque de Smyrne, fol. 32 r^o : Hesseling, n^o 67. Cf. l'octateuque Vatican gr. 747, fol. 76 v^o ; la mosaïque de la cathédrale de Monréale : DEMUS, *op. cit.*, pl. 104, B ; celle de la Capella Palatina de Palerme : *id.*, p. 45.

11. Une représentation semblable des deux filles de Lot se trouve sur la miniature fol. V, fig. 10 de la Genèse de Vienne.

distincte et quelques autres motifs insignifiants (taches vertes rehaussées d'une ligne d'or). A droite, au-dessus des têtes des filles de Lot, deux ou trois lignes parallèles en oblique rehaussées d'or semblent indiquer des motifs architecturaux appartenant soit à un édifice, soit à une enceinte de la ville. Le texte écrit au-dessous de cette miniature (*Gen.* 19, 23-26) raconte l'arrivée de Lot et de ses filles dans la ville de Tsoar (Çoar) en même temps que la destruction de Sodome (et de Gomorrhe), puis l'épisode de la colonne de sel. En confrontant cette miniature abîmée avec la deuxième miniature (compartiment inférieur du fol. V, fig. 9) de la Genèse de Vienne et avec celle de l'octateuque de Smyrne, fol. 32 r° (Hesseling, n° 68 ; cf. n° 67), nous voudrions proposer les deux interprétations suivantes : la scène peut représenter soit « l'arrivée de Lot et ses filles dans la ville de Tsoar », comme la miniature (n° 68) de l'octateuque de Smyrne, soit l'épisode de la colonne de sel avec la ville de Sodome en flammes, comme dans la Genèse de Vienne. De toute façon, nous n'avons que la partie centrale d'une miniature représentant Lot et ses deux filles, et ces deux interprétations hypothétiques demandent la présence d'une ville, soit en arrière soit en avant de ce groupe de trois personnages.

Ensuite, il devait y avoir une lacune dans le texte — elle existait dès avant l'incendie de 1731 —, correspondant aux versets 27-29 du chapitre 19 de la Genèse. D'après les lignes peu nombreuses du texte de ce fragment, ce folio aurait dû contenir, au recto et au verso, deux miniatures d'un format assez grand, développé en hauteur. Quant aux sujets de ces deux miniatures, nous possédons trop peu de documents comparables pour formuler des hypothèses, quelles qu'elles soient. Le fol. 30 r° (folio qui suit cette lacune) étant entièrement occupé par le texte (*Gen.* 19, 30-33), nous pourrions chercher deux sujets parmi les événements racontés entre les versets 27 et 33 du chapitre 19. Nous proposons, pour la première miniature perdue, le sujet suivant : « Abraham regardant Sodome et Gomorrhe en flammes » (cf. *Gen.* 19, 27-28). A notre connaissance, seule la miniature du Pentateuque de Tours (fol. 18, en haut à droite)¹² représente cet épisode : debout sur la pente d'une montagne (au-dessous de laquelle, dans une grotte, on voit les filles faisant boire leur père), Abraham, la main à son front, regarde les deux villes qui flambent devant lui. Nous signalons ici une représentation suggestive du même épisode, insérée à l'aide d'une *imago clipeata* (voir *infra*, p. 40, à propos de cet usage particulier de l'*imago clipeata*) dans la miniature de « la fuite de Lot et sa famille de la ville de Sodome » de l'octateuque de Smyrne, fol. 32 r° (Hesseling, n° 67)¹³. Le buste d'un homme, le menton appuyé sur sa main — geste de réflexion ou de douleur —, et tourné vers la ville en flammes, qui se trouve dans un encadrement carré près du bord supérieur de la miniature, entre la ville et l'ange guidant la famille de Lot, doit être Abraham constatant que les anges ont tenu leur promesse.

Pour la deuxième miniature de ce folio perdu, la seule image sur laquelle nous puissions compter est la scène figurée à gauche de la miniature de l'octateuque de Smyrne, fol. 32 v° (Hesseling, n° 69). Seulement, cette hypothèse ne saurait être fondée que sur l'identification, elle aussi purement hypothétique, de la miniature suivante du fol. 30 v°, dont seule la marge supérieure avec l'encadrement en vermillon nous est conservée. Autrement dit, nous devons reconstituer deux scènes avant celle du fol. 31 r° : la dernière miniature relativement bien conservée, de ce cycle de Lot. La seconde miniature du folio perdu pourrait représenter

12. O. GEBHARDT, *The Miniatures of the Ashburnham Pentateuque*, London, 1883, pl. VI, p. 13 : « At the right of Gomorrah, on a green background, we perceive Abraham, his right hand raised as if to shade his eyes. »

L'inscription au-dessus d'Abraham est presque effacée.

13. Ce buste est identifié comme celui d'Abraham par GERSTINGER (*op. cit.*, p. 83), qui se basait sur le texte de la Genèse 19, 28.

(comme sur la miniature déjà mentionnée de l'octateuque de Smyrne) la fille aînée confiant son projet à la cadette, à l'insu de leur père, tandis que celle du fol. 30 v° (*Gen.* 19, 34-36) serait consacrée à l'épisode où l'une des deux filles fait boire Lot (comme la scène de droite de la même miniature de l'octateuque, ou comme la première des trois images successives de la miniature de la Genèse de Vienne (fol. F, fig. 10, compartiment inférieur)).

L'originalité de la miniature suivante, la dernière de ce cycle : « Lot ivre et Lot avec une de ses filles » (fol. 31 r°, *Gen.* 19, 37-38, fig. 6, A, B) se trouve dans la représentation unique — ni l'illustration très développée de la Genèse de Vienne, ni les octateuques byzantins ne représentent ainsi notre héros — de Lot en état d'ivresse, qui après avoir vidé l'énorme coupe posée à terre, hasarde un pas trébuchant et titube, les bras tendus. En bas, à droite, on distingue la silhouette de l'une des deux filles debout à côté de son père et celle de Lot étendu sur le matelas. Plusieurs lignes ondoyantes indiquent les collines près de Tsoar. Cette façon d'indiquer la topographie diffère considérablement de celle de la Genèse de Vienne — où l'on voit une sorte de terrasse rocheuse en pente — et se rapproche plutôt, bien que plus stylisée, de celle du Pentateuque de Tours. Le ciel, au-delà de ces collines, est peint en bleu, et on entrevoit, en haut vers la droite, une tache de belle couleur rose, mélangée de blanc, qui semble indiquer l'incendie de la ville de Sodome dans le lointain. Ainsi, comme on le voit dans plusieurs autres miniatures de notre Genèse (fol. 24 r°, 26 v°, 27 v°, par exemple ; cf. fig. 8), l'artiste préfère toujours, pour remplir l'espace vide autour des personnages, ce genre de paysage panoramique créant l'illusion de lointain, traditionnel dans les peintures de la fin de l'antiquité, plutôt que de figurer un certain nombre de motifs concrets (rocher, plantes, arbustes, etc.) vus de près, tels qu'on les trouve souvent dans un groupe des miniatures de la Genèse de Vienne¹⁴. Toutefois, le motif insignifiant — un socle ? — à droite de Lot ivre, évoque un motif semblable — une colonne — qu'on trouve à l'extrémité gauche de la même scène de la Genèse de Vienne¹⁵. Au point de vue de l'iconographie, il existe entre la miniature de la Genèse de Vienne et celle de la Genèse de Cotton, qui traitent le même sujet, une différence essentielle : la première insiste sur le fait que les filles de Lot sont toujours côte à côte, et distingue deux états de Lot — avant et après la consommation du vin —, tandis que sur notre miniature, les mêmes actes répétés par les deux sœurs semblent réduits à une seule représentation (à moins que la miniature précédente du fol. 30 v° n'ait été consacrée à la représentation des mêmes actes accomplis par l'autre fille).

Ainsi s'achève le cycle de Lot. Nous en avons décrit les six miniatures conservées et essayé de reconstituer les sujets des trois miniatures perdues.

2. Cycle d'Abraham.

Nous n'avons pas l'intention de traiter ici de tous les sujets identifiés de ce cycle des miniatures de la Genèse de Cotton. Grâce aux scènes de la vie d'Abraham, sur une des coupes et une des lunettes du narthex de Saint-Marc, l'identification des sujets de ces minia-

14. Genèse de Vienne, fol. IX, fig. 17-18 ; fol. X, fig. 19-20. Ce style particulier est attribué à l'artiste B par Morey (C.R. MOREY, *Notes on East Christian Miniatures*, in *The Art Bulletin*, XI, 1929, p. 12), au troisième miniaturiste « bucolique » par GERSTINGER (*op. cit.*, p. 169) et suiv.), et aussi au troisième miniaturiste par Buberl (P. BUBERL, *Das Problem der Wiener Genesis*, in *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien*, N.F., X, 1936, p. 14, 18). Il est sous-entendu que le même genre du paysage panora-

mique ou illusionniste que celui de la Genèse de Cotton existe également dans les miniatures de la Genèse de Vienne (cf. fol. XXIII, fig. 45, 66 ; XXIV, fig. 47). Ces miniatures sont attribuées à l'artiste F par Morey, et au huitième miniaturiste par Gerstinger et Buberl (*op. cit.*, p. 23-24).

15. Voir les motifs « antiquisants » semblables dans les miniatures suivantes de la Genèse de Vienne : fol. XV, fig. 30 ; XVII, fig. 33 ; XVII, fig. 34 ; XVIII, fig. 35.

tures est beaucoup plus facile. Nous avons relevé vingt-deux sujets dans la première partie et onze sujets (parmi lesquels trois identifications restent incertaines vu leur état trop défectueux) dans la dernière partie¹⁶. La première partie du cycle d'Abraham, celle qui précède le cycle de Lot, est relativement bien connue, étant mieux conservée et reproduite sur la mosaïque de Saint-Marc. La plupart de ces miniatures ont été décrites par Tikkanen¹⁷. Nous choisissons donc seulement deux miniatures de la dernière partie. Ces peintures font suite au cycle de Lot, car elles n'ont pas de représentations équivalentes sur la mosaïque de Saint-Marc. Nous nous proposons de montrer les cas de coïncidence — quant aux choix des sujets — avec d'autres exemples postérieurs.

Ainsi, la troisième miniature (fol. 32 v°, *Gen.* 21, 5-8, fig. 7) de la dernière partie du cycle d'Abraham, représente « le festin donné par Abraham à l'occasion du sevrage d'Isaac ». Il ne reste plus que les traces vagues, en bas à gauche, d'une table circulaire et quelques convives. En ce qui concerne les motifs de la partie gauche (un personnage debout au-dessus d'une colline ?), aucune explication n'est plus possible, les couleurs étant entièrement effacées. L'octateuque de Smyrne, fol. 33 v° (Hesseling, n° 73) a illustré le même épisode (la table semi-circulaire avec six convives et deux enfants).

La miniature suivante (fol. 33 r°, *Gen.* 21, 9-11, fig. 8) est mieux conservée : devant les trois collines qui s'entrecroisent — paysage qui nous est déjà familier — on reconnaît « Sara (à gauche) faisant des reproches à Abraham (au milieu) à propos d'Ismaël ». La figure féminine à droite d'Abraham, qui fait un geste de recul, et tourne le dos à Sara, doit être Agar. L'enfant entre Sara et Abraham est Isaac. Un autre enfant, Ismaël, aurait pu se trouver, en bas, entre sa mère et une autre femme. Le Pentateuque de Tours représente le même épisode (fol. 18 r°, au milieu, à droite) : Sara, au milieu, accompagnant le petit Isaac, discute avec Abraham assis à droite, tandis qu'Agar, également avec son enfant, reste un peu à l'écart, à gauche de la scène. Cette scène se déroule à l'intérieur d'un local, à la différence de la miniature de la Genèse Cotton qui l'a située en plein air, ainsi que l'épisode précédent du festin. L'octateuque de Smyrne, fol. 33 r° (Hesseling, n° 74) est plus fidèle au texte de la Genèse (cf. *Gen.* 21, 9) en représentant deux enfants jouant ensemble au pied d'une colline¹⁸ et c'est en l'absence d'Agar que Sara a une discussion animée avec Abraham.

Dans les deux cas, le contenu du texte accompagnant ces miniatures du cycle d'Abraham coïncide exactement, sans décalage — ce qui n'arrive pas toujours —, avec le sujet que représente chaque image. Ceci constitue, pour nous, une des preuves les plus sûres de l'identification des sujets de ces miniatures si endommagées.

3. Cycle de Jacob.

Nous allons présenter maintenant huit miniatures qui illustrent le commencement du cycle de la vie de Jacob. Les autres miniatures de ce cycle sont, sauf celles des épisodes relatifs à Dina, fille de Jacob¹⁹, trop abîmées et fragmentaires pour permettre des commen-

16. Voir le deuxième article cité dans la note (1), p. 43-49, fig. 27-48, 55-65.

17. TIKKANEN, *op. cit.*, p. 308-310.

18. Le même verbe en hébreu signifie « jouer » et « rire » (cf. *La Sainte Bible, la Genèse*, traduite par R. DE VAUX, Paris, 1962, p. 103, note a). La version des Septante emploie le terme « jouer », παίζω (παίζοντα μετὰ Ἰσαὰκ τοῦ υἱοῦ αὐτοῦ).

19. Fol. 65 v° (*Gen.* 34, 2-11) : « Hamor et Sichem demandant le mariage avec Dina à Jacob ». Fol. 66 r°

(*Gen.* 34, 14-17) : « Siméon et Lévi, frères de Dina, ordonnant la circoncision à Hamor et Sichem ». Fol. 66 v° (*Gen.* 34, 18-23). Fol. 114 r° (*Gen.* 34, 26-29) : « Siméon et Lévi enlevant Dina ». Ces miniatures présentent parfois quelques analogies iconographiques avec les quatre scènes de la mosaïque de Sainte-Marie-Majeure traitant le même récit (J. WILPERT, *Die römischen Mosaiken und Malereien der kirchlichen Bauten vom IV bis XIII Jahrhundert*, Freiburg-i-Breisgau, 1916, Tal. 15, 2 ; 15, 1.

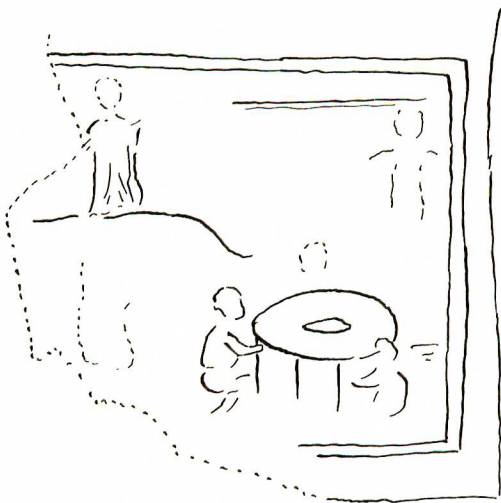


FIG. 7. — Fol. 32 v°. « Festin donné par Abraham à l'occasion du sevrage d'Isaac ».

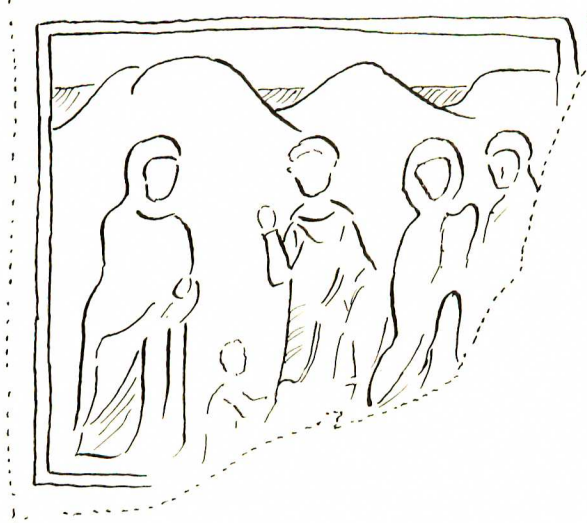


FIG. 8. — Fol. 33 r°. « Sara accusant Abraham à propos d'Ismaël ».

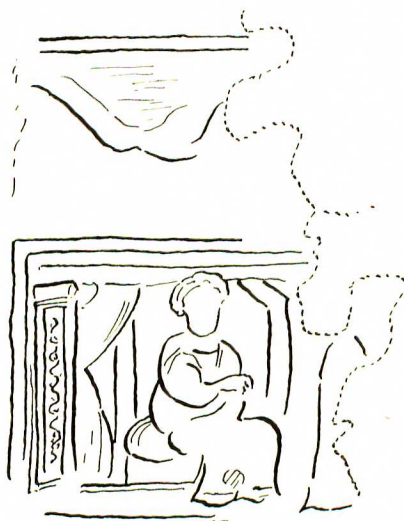
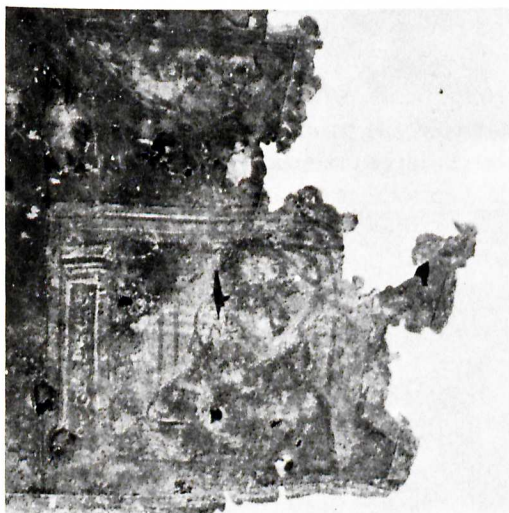


FIG. 9. A et B. — Fol. 58 r°. « Jacob demandant à Laban la main de Rachel ».

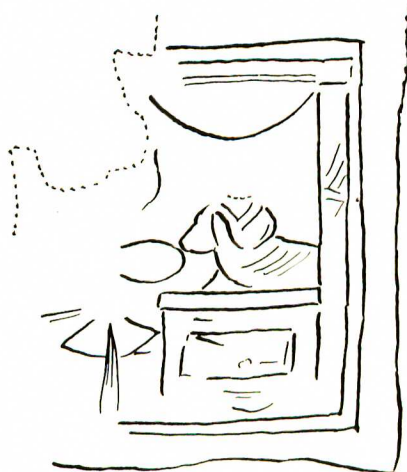


FIG. 10. — Fol. 58 v°. « Festin chez Laban ».

taires. Or, l'iconographie des épisodes de cette partie, et surtout des quatre premières miniatures conservées, est unique et présente tant de détails originaux que nous n'avons pu trouver aucune représentation comparable parmi les monuments contemporains et postérieurs. Il existe, bien entendu, le cycle en six épisodes (dont un est détruit) traitant la même histoire, sur la mosaïque de la nef de Sainte-Marie-Majeure²⁰, et celle des octateuques byzantins (par exemple, celui de Smyrne, fol. 42 r° et suiv.). Toutefois, notre cycle appartient à une toute autre tradition iconographique. Nous nous contenterons donc de décrire ces miniatures aussi objectivement que possible, en essayant d'y relever un certain nombre de moyens d'expression originaux et intéressants.

Au début de ce cycle se situe un folio numéroté 125, actuellement relié à la fin du volume avec d'autres fragments non-identifiés, et qui a été restitué à la fin du XIX^e siècle par Gotch²¹, d'après le texte (*Gen.* 29, 1-3). Au verso (125 v°) on distingue la partie supérieure droite encadrée d'une miniature. Mais, sauf une tache blanche insignifiante, on n'y voit rien. Aurait-elle représenté la scène de « Jacob auprès du puits avec trois troupeaux, et son entretien avec le pâtre », comme sur la mosaïque de Sainte-Marie-Majeure (premier tableau du cycle de Jacob, compartiment supérieur, partie droite) ?

Le texte suivant (*Gen.* 29, 4-17), qui raconte la rencontre de Jacob avec Laban et Rachel a été détruit au moment de l'incendie. Il correspondait probablement à deux folios et à deux (ou trois) miniatures. D'après le professeur Weitzmann²², on peut établir, en comptant les lignes de texte, la hauteur des miniatures (la largeur est invariable). Cependant, comme la hauteur ne dépend pas de l'importance de l'épisode, rien, en fait, ne permet de la restituer avec certitude. La mosaïque de Sainte-Marie-Majeure consacre trois compartiments (le dernier est détruit) au même récit, et sur la partie droite de la miniature déjà mentionnée de l'octateuque figurent, auprès de Jacob embrassant Laban, Rachel et Léa debout de chaque côté de leur père.

La première miniature conservée de ce cycle (fol. 58 r°, *Gen.* 29, 16-20, fig. 9, A, B), représente « Jacob demandant à Laban la main de Rachel ». Laban est assis dans une chambre limitée par un pilier orné de rinceaux et par un rideau écarté. La vague trace d'un personnage debout devant lui doit être Jacob. La miniature suivante (fol. 58 v°, *Gen.* 29, 21-24) représente la scène du « festin chez Laban » (cf. *Gen.* 29, 22, fig. 10). Nous y distinguons un convive vu de dos, couché sur un banc rectangulaire, et une partie de la table circulaire. Un rideau est tendu dans le fond.

Une des miniatures les plus intéressantes du cycle est celle du fol. 59 r° (*Gen.* 29, 25, fig. 11, A, B). Elle se compose de deux compartiments superposés, réunis dans un même encadrement. Une ligne du texte est insérée entre eux, dans une sorte de frise étroite. Dans le compartiment supérieur se déroule le festin nuptial, avec cinq convives. En haut, on remarque deux petits cadres carrés — comme des fenêtres —, contenant chacun un buste, probablement de femme. Le même motif se prolongeait-il jusqu'à la partie droite, détruite, de cette miniature ? S'il n'y avait que deux bustes, il nous serait permis d'y reconnaître les figures des deux filles de Laban, Léa et Rachel. Car, étant données les circonstances particulières de ce mariage, l'épouse — soi-disant Rachel, mais en réalité Léa — n'aurait pu assister au festin. Ces bustes encadrés rappellent la représentation semblable de la femme de Pilate ou de la femme de Putiphar regardant par une fenêtre sur une des colonnes du ciborium de Saint-Marc ou sur

20. WILPERT, *op. cit.*, Taf. 11, 2; 12, 1; 12, 2.

21. GOTCH, *op. cit.*, p. 19. Cf. TISCHENDORF, *op. cit.*, Taf. CXVIII.

22. WEITZMANN, *op. cit.*, p. 116-117.



FIG. 11. A et B. — Fol. 59 r°. « Noces de Jacob et Jacob sortant de la chambre de Lea ».



FIG. 12. A et B. — Fol. 59 v°. « Jacob accusant Laban de lui avoir donné Lea au lieu de Rachel ».

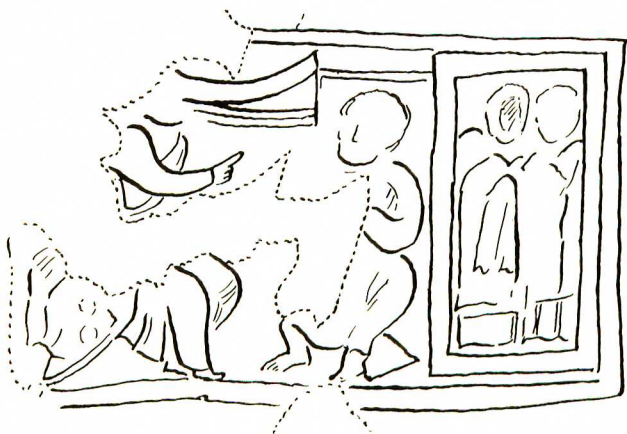


FIG. 13. — Fol. 119 r°. « Rachel se plaignant de sa stérilité à Jacob ».

une des plaques en ivoire de la chaire de Maximien²³. De même, les spectateurs d'une procession ou d'un drame, tels qu'on les voit sur le célèbre ivoire du trésor de la cathédrale de Trèves²⁴, se présentent souvent sous les mêmes traits. Mais, d'autre part, ainsi que nous allons le voir dans un instant, au cours d'une recherche plus détaillée, ces bustes encadrés se rapprochent curieusement d'une variante des « portraits » au moyen de l'*imago clipeata*. Dans le compartiment inférieur, devant les motifs architecturaux complexes indiquant l'intérieur d'une chambre et son entrée avec la porte entrouverte, nous reconnaissons « Jacob, le lendemain matin de la noce, sortant de la chambre de Léa ». Au-dessous d'un fronton triangulaire soutenu par des colonnes, Léa, la tête ceinte d'un bandeau, est vêtue de pourpre et assise sur un coussin rose. L'espace à droite de la chambre, séparé par l'encadrement vu en oblique d'une porte ouverte, est occupé par la silhouette (presque effacée) de Jacob qui vient de sortir de la chambre de l'épousée, en sachant que celle-ci était Léa et non Rachel. C'est une des images où nous pouvons le mieux observer la façon particulière qu'a notre miniaturiste de composer un espace avec divers motifs architecturaux, en partie en perspective et en partie sans aucun sens de la profondeur.

La miniature du fol. 59 v^o (*Gen.* 29, 25-29, fig. 12, A, B) semble représenter « Jacob accusant Laban de lui avoir donné pour épouse Léa au lieu de Rachel ». Les deux tiers de la composition sont occupés par deux personnages assis en train de discuter. Celui de gauche (Jacob), habillé d'un vêtement vermillon, dont les plis et l'ombre sont rehaussés de brun, tend la main droite vers l'autre (Laban ?). Derrière eux, quelques éléments architecturaux indiquent une exèdre concave au-dessus de laquelle on distingue le ciel bleu. À droite de cette scène principale, on remarque dans un espace indépendant et encadré (double encadrement avec celui de l'ensemble de la miniature), deux figures féminines, probablement celles de Léa et de Rachel. L'une est vêtue en bleu et blanc, l'autre en pourpre et blanc. Que représente ce tableau inséré à l'intérieur d'une autre composition ? L'intention du miniaturiste était, supposons-nous, de suggérer aux spectateurs, en introduisant les figures des deux filles — en tant que portraits en pied dans un encadrement — que la conversation animée entre les deux personnages à côté se rapportait justement à elles. S'il n'y avait pas ces figures, comment pourrait-on savoir de quoi discutent les deux hommes de la scène principale ?

Nous avons déjà relevé deux exemples analogues de ce procédé iconographique original, qui semble dérivé de la formule dite de l'*imago clipeata*, formule conventionnelle courante sur les monuments funéraires de la fin de l'antiquité²⁵. Selon une étude fort perspicace du professeur Grabar, ce procédé, sorte de variante ingénieuse de l'*imago clipeata*, servait à suggérer la présence morale, dans une scène, d'un personnage physiquement absent²⁶. Nous avons

23. Voir le premier article cité dans la note (1), fig. 4 et p. 50.

24. W.F. VOLBACH, *Elfenbeinarbeiten der Spätantike und des Frühmittelalters*, Mayence, 1952, Taf. 45, n. 143. Voir spécialement les spectateurs de la rangée médiane tenant les encensoirs. Cf. également la miniature de la Genèse de Vienne, fol. VIII, fig. 16 avec « Isaac et Rebecca, chez le roi Abimélech » : le roi regarde par la fenêtre d'une tour du palais, Isaac et Rebecca qui se parlent.

25. A. GRABAR, *L'imago clipeata chrétienne* (in *Comptes rendus de l'Académie des Inscriptions et Belles Lettres*, 1957, p. 9-13 ; le même article est repris dans *L'art de la fin de l'antiquité et du Moyen Age*,

Paris, 1969, p. 607-613. Cf. trois autres études relatives à l'*imago clipeata* : J. BOLTON, *Die Imago clipeata. Ein Beitrag zur Porträt und Typengeschichte* (in *Studien zur Geschichte und Kultur des Altertums*, Bd. XXI, Heft I, Paderborn, 1937). G.W. ELDERKIN, *Shield and Mandorla* (in *American Journal of Archaeology*, XLII, 1938, p. 227-236). W.H. GROSS, *Clipeata imago und Eikon enoplos* (in *Convivium. Beiträge zur Altertumswissenschaft. Festschrift für K. Ziegler*, Stuttgart, 1954, p. 66-84).

26. A. GRABAR, *op. cit.*, p. 660 : « Ce ne sont pas nécessairement des défunts qu'on figure en *imago clipeata*, lorsque celle-ci voisine avec d'autres personnages, mais ceux qui, physiquement absents, se rattachent moralement au sujet général de l'image. »

déjà mentionné le buste d'Abraham, fixé dans un encadrement carré sur une des miniatures de l'octateuque de Smyrne représentant « Lot et sa famille sortant de la ville de Sodome ». Physiquement, Abraham était absent au moment de la fuite de Lot, et il assista à la destruction de la ville, *le lendemain*, à *un lieu éloigné* de Sodome. Mais, moralement, Abraham participait à cet événement, car son intérêt était concentré sur la protection des anges accordée à Lot. Autrement dit, ce procédé particulier s'applique, non seulement à la représentation d'un personnage en deux lieux éloignés l'un de l'autre, mais aussi à deux moments différents. Normalement, l'artiste a besoin de deux compositions indépendantes pour décrire deux lieux et deux moments distincts. Mais, à l'aide de ce procédé iconographique, il peut s'abstenir de représenter les deux lieux ou les deux moments, et faire participer, d'une façon plus discrète, le personnage intéressé à un événement qui se déroule dans un autre lieu ou à un autre moment.

Nous avons déjà expliqué pourquoi le miniaturiste a fait figurer les bustes encadrés des deux filles, Rachel et Léa, dans la scène du festin de noces. L'intérêt des convives — en particulier Jacob et aussi Laban — est fixé sur l'une de ces deux filles. Or, elles doivent rester cachées aux yeux des convives pour ne pas dévoiler le complot de Laban. Ainsi, la ou les personnes qui sont intensément présentes dans l'imagination de quelqu'un peuvent être indiquées en se servant de l'*imago clipeata*. Le troisième exemple, celui de la miniature du fol. 59 v°, avec les deux filles représentées en pied dans un espace encadré à part, se range également dans la même catégorie. De même que les bustes des deux filles du fol. 59 r° évoquent les spectateurs regardant par les fenêtres, les deux filles en pied semblent également épier la discussion qui a lieu à l'intérieur de la chambre, en tendant l'oreille de l'autre côté de la porte, comme si elles appartenaient au même espace que les personnages de la scène principale. Pourtant, si l'on compare ces deux figures en pied à celle d'un jeune garçon, troisième fils de Juda (miniature du fol. 78, r°, *Gen.* 38, 1-11, fig. 17) que celui-ci a refusé de donner à sa belle-fille Tamar, en train d'épier *réellement*, de l'extérieur, le dialogue qui se déroule entre son père et Tamar, à l'intérieur de la chambre, il y a une distinction nette entre la pose très vivante de ce jeune garçon et celle des deux filles de Laban, presque figées, sans aucun mouvement. C'est que l'une représente un personnage qui est présent, tandis que l'autre suggère ceux qui n'existent que dans l'imagination²⁷. Cet encadrement de l'*imago clipeata* à l'intérieur d'une composition, de façon à créer un autre espace indépendant, se confond facilement avec les motifs architecturaux ordinaires, surtout lorsque cette *imago clipeata* adopte, non pas la forme plus habituelle d'un médaillon circulaire, mais une forme rectangulaire. Comme exemple de cette confusion, nous citerons une autre miniature du cycle de Joseph de notre Genèse (fol. 94 v°, *Gen.* 42, 23, fig. 18) la première visite des frères chez Joseph : tandis qu'à droite, les frères de Joseph (sortant de la prison) sont rongés de remords, à gauche, Joseph pleure, tout seul, à l'écart. La mosaïque de Saint-Marc (troisième coupole de

27. Nous mentionnons ici une autre miniature de notre Genèse, où la scène principale, qui se passe à l'intérieur d'une chambre, voisine avec une autre scène de l'extérieur (en plein air) dont le motif de séparation n'est qu'une colonne (il ne s'agit pas de l'encadrement genre *imago clipeata*) : fol. 85 r°. Elle représente « l'échanson revenu au service du Pharaon ». Les deux tiers de la composition sont occupés par cette scène principale, le reste par « le pannetier accroché au gibet » (presque effacée). Le passage de la scène principale à la scène voisine est plus naturel sur la miniature de la Genèse

de Vienne (fol. XVIII, fig. 34) traitant le même sujet, le paysage dans lequel se passe l'exécution du pannetier étant traité comme la suite de celui qui entoure le palais du Pharaon. Par contre, sur la miniature de notre Genèse, la mise en scène est plus abstraite, et le paysage de ce compartiment étroit se présente comme un tableau indépendant. C'est en ce sens que cette composition montre une certaine analogie avec celle du fol. 59 v°. Le même sujet est traité d'une façon beaucoup plus abstraite, sans aucun cadre, sur une des fresques de Sainte-Marie-Antique (cf. W. DE GRÜNEISEN, *Sainte-Marie-Majeure*, Rome, 1911, pl. CCXXIV).

la vie de Joseph) a assez fidèlement reproduit cette scène. Or, nous trouvons dans les deux cas un détail un peu insolite et étonnant : entre Joseph, tournant le dos, et le groupe de ses frères, nous voyons une petite figure, sans doute celle de Benjamin, debout dans un encadrement architectural indépendant. Est-ce parce que le miniaturiste (et aussi le mosaïste de Venise) a confondu cet épisode, où Benjamin n'est pas encore arrivé en Égypte, avec un autre qui sera raconté plus loin (*Gen.* 43, 29-30) et qui correspond à la seconde visite de ses frères accompagnant Benjamin, où Joseph se retire également pour pleurer à l'écart²⁸ ? Nous supposons plutôt que l'intention première de celui qui a créé cette composition était de suggérer la présence morale du petit Benjamin, son frère cadet et très cher, seulement dans l'imagination de Joseph. Ici, le peintre semble avoir confondu cet encadrement propre à l'*imago clipeata* (rectangulaire) avec les frontons triangulaires et autres motifs architecturaux ordinaires. Sur le modèle dont le miniaturiste s'est servi, la distinction entre l'encadrement de l'*imago clipeata* et les motifs architecturaux proprement dits devait être plus nette. On pourrait dire que cette représentation du petit Benjamin se situe à mi-chemin entre celle du troisième fils de Juda (placé dans le même espace que celui de la scène principale) et celle des deux filles de Jacob en pied, manifestement enfermées dans l'*imago clipeata* rectangulaire bien distincte.

Nous arrêtons ici la digression au sujet de l'*imago clipeata* et revenons aux dernières miniatures du cycle de Jacob. A la suite du fol. 59 v^o, il y a une autre lacune correspondant aux versets 29-35 du chapitre 29, lacune qui existait déjà avant l'incendie. En admettant qu'il y avait un folio, dans cette lacune, le texte de ces versets devait occuper la plus grande partie de ces deux pages, ne laissant qu'une place très restreinte pour une seule miniature. Pour imaginer le sujet de cette miniature perdue, nous disposons uniquement d'une des miniatures des octateuques (fol. 106 v^o, n. 58 du Sêrail ; fol. 43 v^o, n. 103 de Smyrne) qui montre « la fécondité de Léa », avec quatre enfants — Ruben, Siméon, Lévi et Juda — debout entre Jacob et Léa.

Ensuite, vient un folio numéroté 119, restitué par les soins de Gotch²⁹, décoré au recto et au verso de deux miniatures très abîmées. Sur le fol. 119 r^o (sans texte ?, fig. 13), nous distinguons à peine les traces de deux personnages à grande échelle, assis face à face³⁰. Le seul sujet qui corresponde à ces traces serait « Rachel se plaignant de sa stérilité à Jacob » (cf. *Gen.* 30, 1-2). Le verso du même folio (119 v^o, *Gen.* 30, 1-3, fig. 14) montre un personnage vêtu de pourpre et couché sur un matelas : il doit s'agir de « Bilha, servante de Rachel, donnant un fils (Dan) à Jacob » (cf. *Gen.* 30, 3-5).

Nous devons envisager encore une fois la lacune du texte des versets 4-15 du chapitre 30. Mais cette fois-ci, nous savons que le ou les folios en question ont été détruits au moment de l'incendie. Or, parmi les fragments non-identifiés (la partie du texte étant entièrement détruite), actuellement reliés à la fin du volume, nous croyons pouvoir restituer, pour cette lacune, le folio numéroté 124 avec deux miniatures de grand format assez bien conservées³¹. Pour combler cette lacune, un autre folio serait nécessaire, car sur le fol. 124 restitué, occupé par les deux grandes miniatures, il reste trop peu de place (9 ou 10 lignes) pour le texte de ces versets. Le fol. 124 r^o (fig. 15) est consacré à une grande miniature à deux compar-

28. Cf. notre communication orale (qui sera publiée dans les Actes du Congrès de Barcelone, 1969, citée dans la note (1)).

29. GOTCH, *op. cit.*, p. 19. Cf. TISCHENDORF, *op. cit.*, Taf. CXII.

30. Au-dessus de cette scène, sur le parchemin fort détérioré par le feu, on distingue une partie de l'encadrement vermillon. Doit-on y voir une autre miniature ?

31. Ce folio est actuellement relié tête bêche (notice de F. Madden).

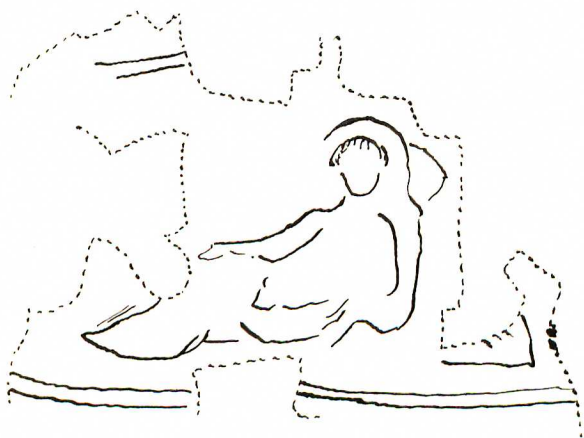


FIG. 14. — Fol. 119 v^o. « Bilha, servante de Rachel, donnant un fils à Jacob ».

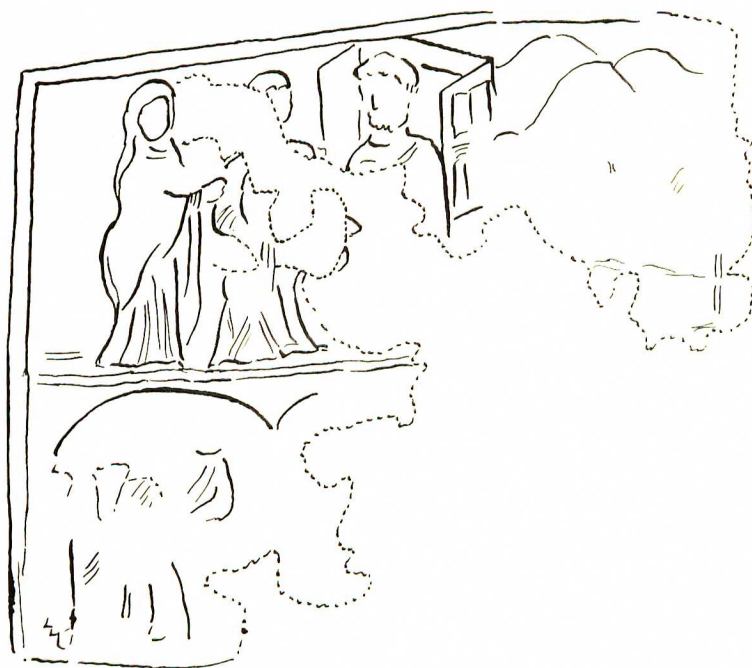


FIG. 15. — Fol. 124 r^o. « Lea donnant sa servante Zilpa à Jacob ».



FIG. 16. — Fol. 124 v^o. « Naissance de Gad ».

timents superposés : dans celui du haut, on voit « Léa donnant sa servante Zilpa à Jacob ». De son bras tendu, Léa (vêtue de pourpre) pousse Zilpa (vêtue en vermillon) vers Jacob, qui est debout sur le seuil d'une porte entrouverte de la chambre. C'est une formule conventionnelle, que nos peintres emploient toujours en pareille circonstance, à savoir : « Sara donnant sa servante Agar à Abraham » (fol. 23 v^o) ou « Juda donnant sa belle-fille Tamar à son second fils Dan » (fol. 76 r^o). Le compartiment inférieur est presque entièrement détruit : on y distingue, sous l'un des deux arcs, les traces à peine visibles de deux ou trois personnages. L'identification de cette scène est impossible. La miniature au verso du même folio (124 v^o, fig. 16) semble représenter une scène de naissance, probablement celle de Gad (fils né de la servante Zilpa) : il y a, à l'extrémité gauche, une figure couchée sur le lit (Zilpa), et au milieu, une figure (Jacob ou une sage-femme ?) s'approchant du lit ; à droite, devant une porte entrouverte, une femme (Léa ?) est debout. Grâce à ces formules conventionnelles — pour représenter soit une union hors du mariage, soit une naissance —, qui sont très fréquentes dans beaucoup d'autres miniatures de notre Genèse, nous n'avons aucune difficulté pour interpréter ce que font tous ces personnages. Nous signalons que les octateuques byzantins représentent un épisode semblable : « Jacob entre Rachel et sa servante Bilha » (du Sérail, fol. 107 r^o, n. 59), mais les personnages ne font aucun mouvement et la scène demeure peu expressive.

*
**

Nous terminons ici la longue analyse des trois séries d'épisodes de l'illustration de la Genèse de Cotton. Nous croyons que la richesse extraordinaire de son répertoire iconographique et son originalité d'expression, entre autres dans l'emploi particulier de l'*imago clipeata*, ont été suffisamment soulignées. Avant de terminer cet article, nous voudrions faire quelques remarques sur les caractères généraux de ces miniatures.

Dans ces images, l'intérêt principal de nos miniaturistes semble s'être porté à mettre l'accent sur l'aspect dramatique et romanesque du récit. D'ailleurs, le récit même de la Genèse — le mariage de Jacob avec Léa à la place de Rachel, par exemple — est plein d'anecdotes romanesques. Pourtant, le mosaïste de Sainte-Marie-Majeure ne s'intéresse point à cette histoire d'amours et de jalousie. Il se contente de représenter seulement une scène de cérémonie traditionnelle du mariage avec Rachel, comme s'il croyait que la distinction entre les robes des deux filles — Léa vêtue en bleu pâle, Rachel en vermillon éclatant rayé de deux clavi d'or — suggérerait suffisamment leurs sorts opposés. Par contre, les éléments champêtres égayant les paysages, qui sont si nombreux dans la mosaïque de Sainte-Marie-Majeure et aussi dans les miniatures de la Genèse de Vienne, ne se retrouvent point dans nos miniatures. Dans la Genèse de Cotton, c'est toujours le drame psychologique des héros ou des héroïnes qui prend la première place. La mise en scène de nos peintres est consacrée avant tout à offrir aux personnages un champ d'action aussi large que possible, en éliminant les motifs décoratifs d'importance secondaire. La première chose que nous remarquons sur nos miniatures est la proportion des corps humains, représentés à grande échelle, par rapport à la grandeur d'ensemble des compositions. C'est ainsi que la représentation d'un drame psychologique aux nuances multiples, soit par les mouvements (comme Lot en état d'ivresse ou la foule des Sodomites entourant la maison de Lot), soit à l'aide de l'*imago clipeata* (comme les deux filles de Laban en buste ou en pied), peut se développer pleinement. Nos

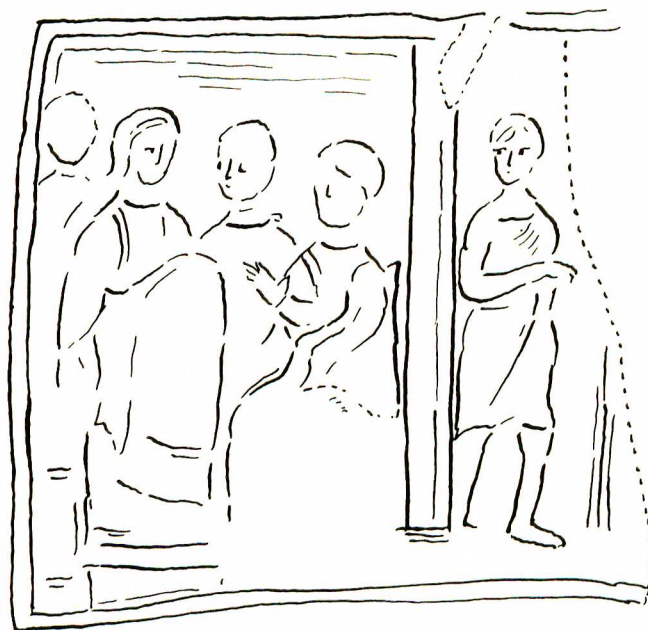


FIG. 17. — Fol. 78 r°. « Tamar convoquée devant son beau-père Juda ».

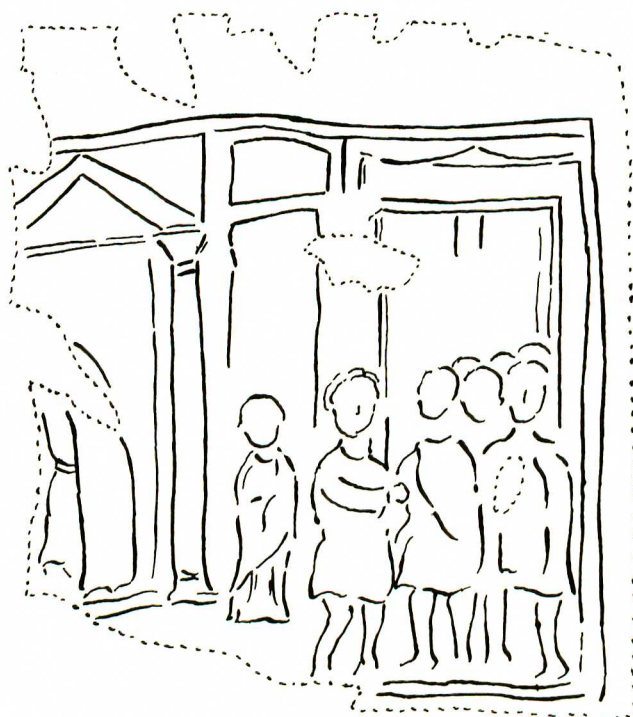


FIG. 18. — Fol. 94 v°. « Joseph et ses frères ».

miniaturistes sont également doués pour l'organisation de l'espace au moyen de motifs architecturaux très variés (colonne, fronton, porte entrouverte, galerie à arcades, exèdre), en particulier à l'intérieur d'une chambre. Grâce à l'encadrement qui clôt chaque miniature, l'espace ou la chambre ainsi ordonnés ne se décomposent pas à l'infini, à la différence de plusieurs miniatures sans cadre de la Genèse de Vienne. Le fond de nos miniatures est limité, tantôt par le mur ou le rideau, tantôt par le paysage avec les collines et le ciel crépusculaire, ou encore peint en bleu, couleur de caractère neutre et abstrait. Le rapport entre ce fond et les personnages qui jouent devant lui est relativement bien équilibré. Le mosaïste de Sainte-Marie-Majeure aime situer les personnages devant la façade d'une maison. Nos miniaturistes, par contre, les font librement entrer et sortir à travers une porte entrouverte. Bien que les formules d'expression qu'ils emploient soient souvent très conventionnelles, ils les exploitent au maximum. Toutes ces souplesses d'expression, particulières à la peinture de la fin de l'antiquité, disparaissent dans les miniatures byzantines médiévales des octateuques, avec lesquelles nous avons souvent comparé nos miniatures, et qui succombent facilement à la stéréotypie.

Depuis la publication de l'article de M^{me} d'Alverny, nous sommes tous persuadés qu'il existe, au moins dans le cycle de la Création, le reflet des pensées théologiques des auteurs chrétiens des premiers siècles³². Pourtant, la même observation ne paraît pas pouvoir s'étendre aux autres cycles de notre Genèse, car les miniatures que nous venons d'examiner sont, pour la plupart, essentiellement narratives et aucune interprétation idéologique n'y a laissé de traces. Cette absence d'idéologie n'empêche pas la représentation — au point de vue du style — solennelle et monumentale des personnages ou des paysages.

Nos essais d'identification de ces miniatures plus ou moins abîmées n'ont pas toujours été fructueux. Malgré toutes sortes de difficultés, nous pensons que l'importance et la richesse de ces miniatures exigent une étude plus attentive et plus poussée³³.

Tokyo.

Sahoko TSUJI.

32. M.T. D'ALVERNY, *Les anges et les jours* (in *Cahiers Archéologiques*, IX, 1957, p. 271-300).

33. Toutes les illustrations proviennent de la Genèse

de Cotton, Londres, B.M. *Osbo B. VI*, d'après les photographies du British Museum. Les dessins ont été faits par l'auteur.

LE MONASTÈRE ET LA SOURCE SAINTE DE MIDYE EN THRACE TURQUE

par Semavi EYICE et Nicole THIERRY

Le sanctuaire rupestre de Midye est un vaste ensemble monumental creusé dans une falaise de la côte occidentale de la mer Noire, en Thrace turque. L'importance de cet ensemble archéologique nous a paru justifier une publication préliminaire. En effet, son intérêt pour l'histoire de l'architecture byzantine et pour la compréhension de la symbolique des lieux de culte est tel qu'il justifiait une description.

Nous nous préparions à présenter une courte étude en utilisant notre documentation des années 1968 et 1969, lorsque M. Semavi Eyice nous a fait part de ses travaux en cours. Cet archéologue avait entrepris depuis 1961, une série d'études sur la Thrace orientale, et Midye faisait partie de ses recherches. Nous avons donc convenu de publier conjointement les textes donnés ici. Nous publions le plan de Michel Dupin, architecte, plan établi en 1969 en tenant compte des relevés de X. Hommaire de Hell, de K. H. Škorpil et de S. Eyice (fig. 1).

N. THIERRY.

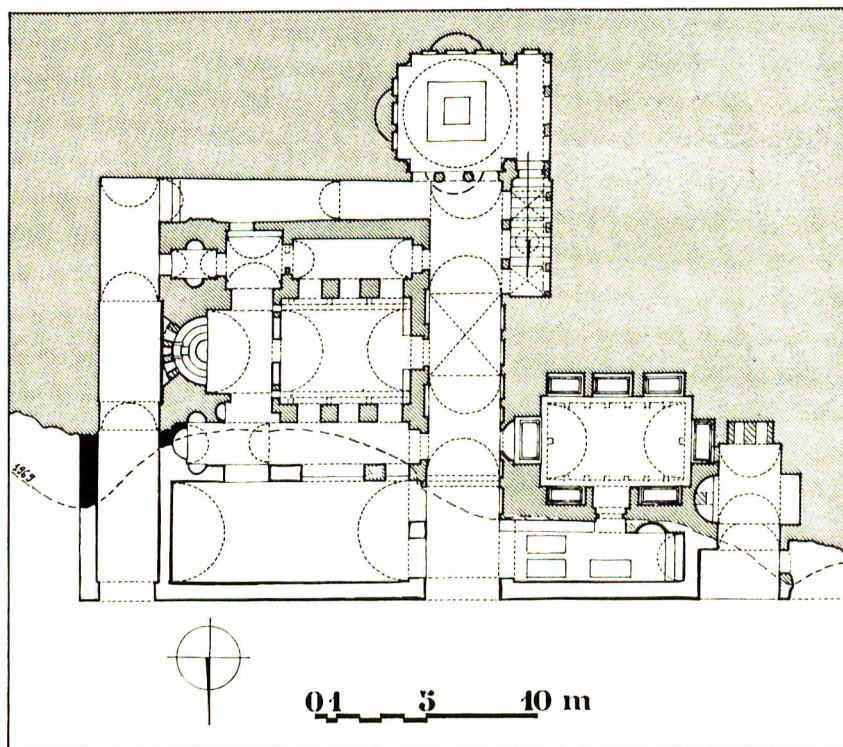


FIG. 1. — Plan de l'ensemble rupestre de Midye en 1969.

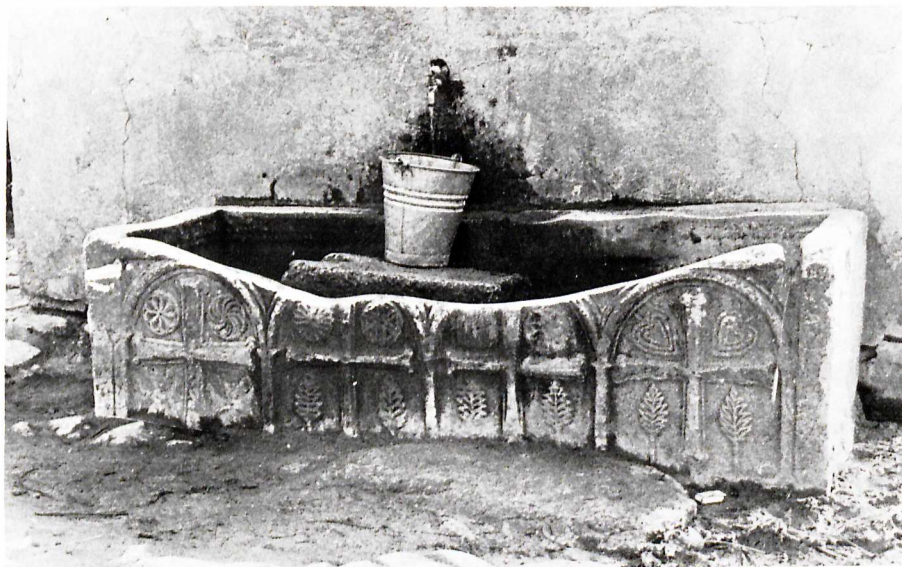


FIG. 2. — Sarcophage de Saray.

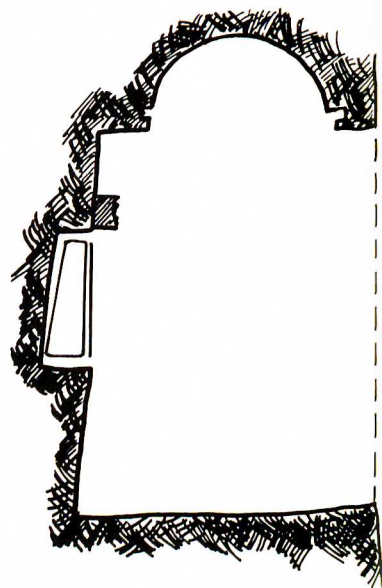


FIG. 3. — Plan d'une chapelle funéraire.



FIG. 4. — Vue générale du site en 1961.

Description du monument.

Dans les mois d'été de 1961 et de 1962 nous avons entrepris en Thrace orientale des excursions d'études archéologiques. Au début, nous nous proposons de relever tous les restes de l'époque byzantine et d'étudier aussi les monuments turcs encore inédits. Nous avions l'intention de publier le résultat de nos recherches sous forme d'un volume. Nous n'avons pas pu poursuivre ce programme et nos recherches restèrent inachevées ; ayant renoncé au projet d'en faire un livre, nous nous sommes contentés de publier les résultats de nos études sous forme d'articles¹.

Midye est une petite localité située sur le littoral de la mer Noire. On l'atteint en passant par Saray où se voit juste à gauche de la route qui mène à Midye, un sarcophage byzantin fort intéressant. Celui-ci sert depuis longtemps comme vasque d'une petite fontaine turque. Cette vasque mesure 1 m 95 de longueur sur 0 m 70 de largeur et 0 m 50 de profondeur. Ce sarcophage, en partie mutilé, est orné sur une de ses faces par une curieuse décoration, composée d'une série d'arcades qui forment quatre compartiments. Chacun de ceux-ci est orné de croix latines, de rosettes et d'arbres stylisés, probablement des cyprès (fig. 2). Midye, l'antique Salmydessos (puis Medeia d'où son nom actuel), est une forteresse médiévale qui a conservé son enceinte. Quoique mutilées, les portes de cette citadelle subsistent encore. Dans la localité nous n'avons rencontré aucun reste archéologique qui soit digne d'intérêt. Près de Acisu, en un endroit couvert de broussailles, nous avons rencontré une petite chapelle creusée dans le rocher. Elle a complètement perdu une de ses parois, et présente ainsi un côté béant. Elle est composée d'une nef unique qui se termine par une abside semi-circulaire. On peut encore distinguer les traces d'une paroi qui devait servir à séparer le bema. A l'intérieur, au milieu de la paroi gauche, on a ménagé une niche (*arcosolium*) qui contient un tombeau. Il s'agit donc ici d'une minuscule chapelle funéraire (fig. 3). Sur les surfaces des parois on peut remarquer des graffiti, particulièrement des noms et même des dates. Nous avons pu noter parmi celles-ci : 1784 et 1898.

Midye est située sur une colline limitée par deux vallons où coulent à l'est la rivière dite *Kazanderesi*, à l'ouest la rivière dite *Pabuçderesi*. Jadis deux sentiers menaient au monastère rupestre, qui est situé au fond du vallon arrosé par *Pabuçderesi*. Le premier sentier vient du village, tandis que l'autre devait probablement relier la plage au monastère. Cette route est celle qu'utilisaient les pèlerins venant par voie maritime. Sur le trajet de ce sentier nous n'avons rencontré rien de remarquable. Par contre, l'autre sentier nous a semblé être plus important, nous croyons que c'était la voie suivie par les processions ou les pèlerinages. Cette route est en partie taillée dans le rocher et à un certain endroit on se trouve en face d'un rocher d'une hauteur approximative de 2 m. Sur le flanc de ce rocher on a creusé une surface rectangulaire de 0 m 05-06 de profondeur, mesurant 0 m 37 de hauteur sur 0 m 53 de largeur. Cette surface régulière porte une inscription grecque de sept lignes, malheureusement presque illisible. Ce bloc de rocher a dû avoir une fonction spéciale, puisque sa surface supérieure a été taillée soigneusement et creusée de deux entailles qui s'entrecroisent en forme de T. Ces entailles sont faites, semble-t-il, pour y fixer quelque chose, fort

1. S. EYICE, *Enez'de Yunus kaptan türbesi...* (= *Le mausolée de l'amiral Yunus à Enez*), in *Tarih Dergisi*, XIII (1963), p. 141-158 avec 6 pl. (il s'agit d'une chapelle byzantine transformée en mausolée turc) ; *Bizans devrinde Edirne ve bu devire ait eserler* (= *Andrinople à l'époque byzantine et ses monuments*), in *Edirne-*

Fethinin altyüzüncü yıldönümü, Ankara, p. 39-76 et 8 pl. ; *Alexios Apokaukos et l'église byzantine de Sélymbria* (= *Silivri*), in *Byzantion*, XXXIV (1964), p. 77-104 avec 7 pl. ; *Trakya'da Bizans devrine ait eserler* (= *Les monuments byzantins en Thrace*), in *Belleten*, XXXIII (1969), p. 325-350 avec 33 pl.).

probablement une icône. Un peu plus loin juste à l'endroit où le sentier commence à descendre vers le vallon, on rencontre un deuxième rocher qui est pourvu d'une niche. Le sommet de celui-ci a été également aplani pour former une surface circulaire de 1 m 80 de diamètre sur 0 m 30 de profondeur. Les habitants de Midye appellent ce rocher *Sofrakaya* (rocher de la table). Du haut de ce bloc on a une vue qui embrasse le vallon, le monastère, la rivière, les versants d'en face, aussi bien que la plage et la mer. Ce rocher surmonte une source². En suivant le sentier en direction du monastère, on rencontre avant d'y arriver les restes d'un petit pont. Devant le complexe rupestre s'étend un petit jardin ombragé par quelques arbres d'où l'on voit les entrées du monastère et de la source sainte (fig. 4).

Le complexe rupestre de Midye n'est pas inédit. Il nous a été impossible de vérifier tous les récits de voyage. Mais nous savons qu'il a été visité et décrit en 1846 par l'explorateur Français Xavier Hommaire de Hell (1812-1848) et dessiné par son compagnon de voyage, le peintre Jules Laurens (1825-1901) qui avait entrepris avec lui un voyage le long du littoral sud-ouest de la mer Noire³. Dans la relation de voyage qui fut publiée par sa veuve, on peut lire une description du complexe, y trouver la copie d'une inscription, et une esquisse assez correcte accompagnée des mesures ; puis, dans le magnifique *Atlas* du livre on peut admirer plusieurs dessins dûs au crayon élégant et fidèle de J. Laurens (fig. 17). Pendant la guerre balkanique, en 1912, lors de l'occupation de la Thrace turque par l'armée bulgare, l'archéologue K. Škorpil étudia ce monastère, il en dressa un plan excellent, il photographia aussi quelques pièces et fragments plastiques. Mais sa description n'est accompagnée d'aucune vue du monument⁴. A titre de curiosité bibliographique nous pouvons signaler ici, un guide maritime turc (portulan) dans lequel le complexe de Midye est brièvement mentionné⁵.

C'est le 12 juin 1961 que nous avons pour la première fois visité le monastère de Midye. En automne de la même année, au VI^e Congrès d'Histoire Turque à Ankara, nous avons soumis une communication ayant pour sujet les résultats de notre voyage archéologique en Thrace et nous avons exposé, entre autres, l'importance artistique de ce complexe rupestre⁶. Puis, dans un article sur l'activité de Hommaire de Hell et de son compagnon Jules Laurens que nous avons publié en 1963, nous avons donné une description sommaire du monastère. Notre article était illustré par des gravures de J. Laurens et par nos photographies prises en 1961⁷. M. F. Dirimtekin aussi s'occupa de cette curieuse œuvre d'art : d'abord, sans l'avoir visité, il se contenta de la mentionner tout en reproduisant une copie du plan de Škorpil⁸,

2. Qui est peut-être l'haghiasma Saint-Jean cité par Th. LAKIDES, *Histoire de l'éparchie de Vize et Midye*, Constantinople, 1899 (en grec), p. 102.

3. HOMMAIRE DE HELL, *Voyage en Turquie et en Perse exécuté par ordre du Gouvernement français pendant les années 1846, 1847 et 1848*, Paris, 1854-1860, 4 volumes et un *Atlas*. Pour le monastère, v. tome I, 1, p. 146-149, pour la copie d'une inscription, cf. tome IV, p. 321 et planches in-8°, pl. I, 1, et pour l'esquisse, cf. pl. XIII. Les gravures de J. Laurens ont été publiées dans l'*Atlas*, pl. IX. Sur cet explorateur, cf. Ch. GOUTZ-WILLER, *Notice biographique sur X. Hommaire de Hell*, Colmar, 1861 (extrait de la *Revue d'Alsace*). Sur le peintre, cf. L.H. LABANDE, *Jules Laurens*, Paris, 1910 ; U. THIEME et F. BECKER, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künster*, XXII, p. 446-447.

4. K.H. ŠKORPIL, *Notes sur les antiquités de Strandja-Planina*, dans *Bulletin de la Société archéologique Bulgare*, III, 2 (1913), p. 243-249, et p. 262 (rés. en français) et fig. 141 (plan) et fig. 142-144 (fragments).

5. A. RASIM, *Türkiye coğrafyası sabilisi, Karadeniz sevabılı* (= *La géographie côtière de la Turquie, le littoral de la mer Noire*), Istanbul, 1930, p. 110.

6. S. EYICE, 1961 *yazında Doğu-Trakya'da yapılan bir tetkik gezisinden notlar* (= *Notes d'un voyage d'études faites en été 1961 en Thrace orientale*), in VI. *Türk Tarih Kongresi-Kongreye sunulan bildiriler* (20-26 Ekim 1961), Ankara, 1967, p. 206.

7. S. EYICE, X. Hommaire de Hell ve ressam Jules Laurens, müsterek Türkiye seyahatnamelerinin değerlendirilmesi yolunda bir araştırma (= X. Hommaire de Hell et le peintre Jules Laurens, une recherche au sujet de leurs relations de voyage communes, en Turquie), in *Belleten*, XXVII (1963), p. 59-104 et 31 fig., sur Midye, cf. p. 81-82 et fig. 3 et 6-9.

8. F. DIRIMTEKIN, *Inceğiz mıntıkasındaki mağara-manastır ve kiliseleri* — *Les monastères et les églises rupestres dans la région d'Inceğiz*, in *Türk Arkeoloji Dergisi*, VII, 2 (1957), p. 26-31 (en turc) et 32-37 (en français), pl. 1.

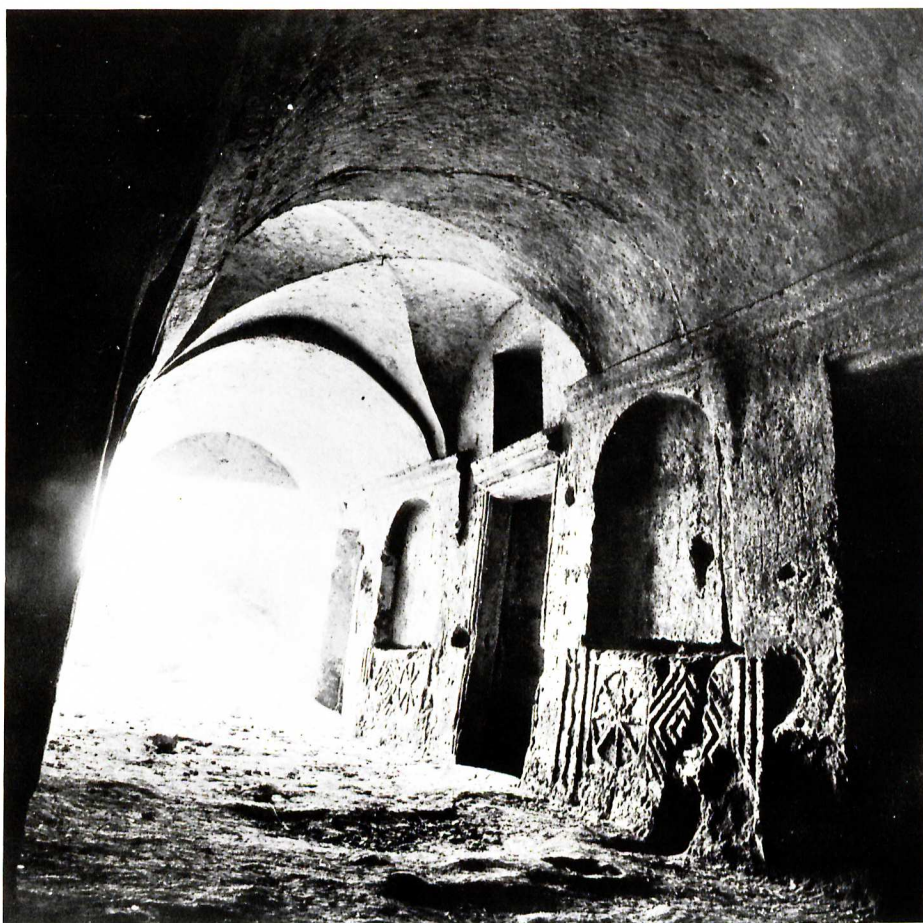


FIG. 5. — Narthex de l'église vu vers le nord.



FIG. 6. — Paroi ouest du narthex, du vestibule de l'haghiasma à la fenêtre de la salle funéraire.



FIG. 7. — Fond du narthex ouvert sur l'hagiasma
(comparer avec la fig. 17).



FIG. 8. — Narthex et entrée principale de la basilique.

puis il en donna à maintes reprises de brèves descriptions illustrées de quelques vues intérieures d'une netteté relative⁹. Enfin, dans un récent article sur les monuments byzantins de la Thrace orientale, nous avons traité du complexe de Midye¹⁰.

Le complexe a été creusé dans le flanc d'une colline (Fig. 1) et tous ses éléments aussi bien que sa riche décoration ont été travaillés dans le rocher. Ce complexe comprend : une église, une source sainte, enfin des pièces annexes dont l'une est sûrement une chapelle funéraire.

Le centre du complexe est constitué par l'église. Mais la partie la plus importante semble être la source sainte, l'*haghiasma* qui est située derrière l'église. L'escalier qui menait à la vasque est conservé alors que celle-ci disparaît aujourd'hui sous un amas de cailloux. Un couloir en forme de L, contourne l'église pour aboutir à l'extérieur. C'était probablement le couloir des processions. Lorsqu'en 1846, Hommaire de Hell visita le monastère, celui-ci était à l'état d'abandon. On y pénétrait par les voûtes béantes qui étaient à demi cachées par la végétation. En 1855-1856, les Grecs entreprirent des travaux de réfection pour en faire un lieu de pèlerinage. C'est lors de cette restauration tardive que le complexe fut placé sous l'invocation de Saint-Nicolas. On construisit également une annexe en maçonnerie qui complétait la façade effondrée du monastère ; elle est presque complètement ruinée (Fig. 4).

L'église a un narthex qui est en quelque sorte la continuation du couloir de procession. Le narthex est composé de trois travées dont les couvertures simulent les constructions des voûtes en briques. La travée médiane a l'aspect d'une voûte d'arête et les travées latérales celui des voûtes en berceau (Fig. 5, 6, 7). Les deux parois latérales du narthex sont ornées par des compartiments de caractère architectonique. A droite, la paroi comporte une série d'arcs et de piliers très peu saillants imitant une galerie ouverte, car entre ces piliers se trouve une décoration simulant des dalles de parapet. Ainsi il est évident que les artistes qui sculptèrent le roc tendre voulurent donner l'impression d'un travail construit. Cette paroi du narthex avec sa rangée d'arcatures donne l'impression d'une architecture « ouverte » et elle caractérise bien l'esprit d'illusion optique qui domine partout dans ce complexe et particulièrement dans la partie qui jouxte la source sainte. Celle-ci, creusée en contre-bas, est visible au fond du narthex (Fig. 7). Pour y descendre, il faut passer par un vestibule situé à droite de la première arcade sur piliers. La paroi du narthex qui forme la façade du naos est ornée également par une décoration qui imite l'architecture, avec ses piliers et ses dalles de parapet. Au milieu se trouve, surmontée d'une fenêtre carrée, l'entrée de l'église dont le chambranle est marqué par des moulures classiques (Fig. 8). Sur les surfaces des parois du narthex, on voit un très grand nombre de graffiti, soit des croix, soit des noms et des dates. Parmi ceux-ci nous avons noté, juste sous la fenêtre de la chapelle funéraire avoisinante, une date portant le millésime 1400, par ailleurs les dates 1796 et 1799 et dans l'abside de l'église la date 1764. L'entrée est flanquée de l'inscription suivante :

ΔΥ
ΜΗ

ΘΑ
ΚΑΕΡΟ
ΙΗΧC

9. F. DIRIMTEKIN, *Didye surları ve Aya Nikola kilisesi* — *The Church of Saint Nicholas*, in *Ayasofya Müzesi Yıllığı*, V (1963), p. 53-55 (en turc), p. 62-64

(en anglais) avec fig. 12-16 ; id., in *Ayasofya Müzesi Yıllığı*, VIII (1969), p. 10, 72, 73 avec 3 fig.

10. S. EYICE, *Les monuments byzantins en Thrace*, *op. cit.*, p. 339-346 et fig. 26-55.



FIG. 9. — Vue générale de la basilique.



FIG. 10. — Nef nord.



FIG. 11. — Chevet de l'église.

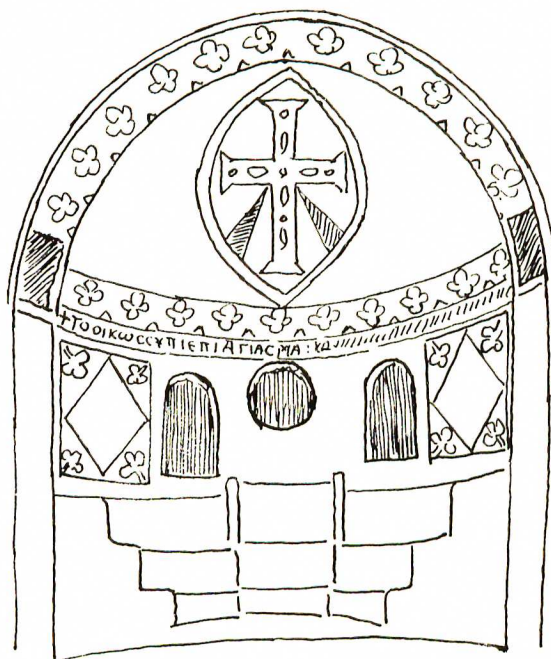


FIG. 12. — Schéma des peintures absidales.

+ΤΩΟΙΚΩCCΥΠΡΕΤΙΑΓΑΓΜΑ:ΚΑΓΙCΜ

FIG. 13. — Inscription absidale.

L'église est une basilique couverte de voûtes en berceau¹¹. De chaque côté, deux piliers libres à section carrée, séparent la nef principale des nefs latérales. Deux piliers orientaux sont engagés dans les massifs qui soutiennent l'arc triomphal du sanctuaire. La base de la voûte de la nef principale est soulignée par une corniche composée de trois moulures. Sous cette corniche on remarque six consoles en encorbellement, trois de chaque côté. Celles qui ne sont pas mutilées ont la forme d'aigles ou de têtes de lions (Fig. 9, 32). L'iconostase qui séparait jadis le béma de la nef principale a été également taillée dans le rocher. Au milieu se trouvait un arc, à droite une fenêtre. En 1961, cette mince séparation était détruite. Les nefs latérales n'ont aucun trait caractéristique à signaler. Elles constituent des pièces oblongues que couvrent des voûtes en berceau. La nef gauche est presque totalement détruite (Fig. 10) ; on peut supposer qu'elle était pourvue de fenêtres, indispensables à l'éclairage et à l'aération de l'église. La nef droite communique au moyen d'une porte avec une pièce de forme carrée qui est en quelque sorte la continuation du béma (Fig. 15). En effet, celui-ci, que couvre une voûte en berceau, avec ces pièces latérales a la forme d'un transept. Le béma, légèrement

11. Cf. certaines églises « mésopotamiennes », U. MONNERET DE VILLARD, *Le chiese della Mesopotamia (Orientalia Christiana Analecta, 128)*, Rome, 1940, fig. 71

(Deyr Baramūs) ; fig. 73 (Église de la Vierge à Quaramin) ; cf. DAGPAZARI, G. FORSYTH, *Architectural notes on a trip through Cilicia*, in *Dumb. Oaks P.*, XI (1957), p. 233-236.

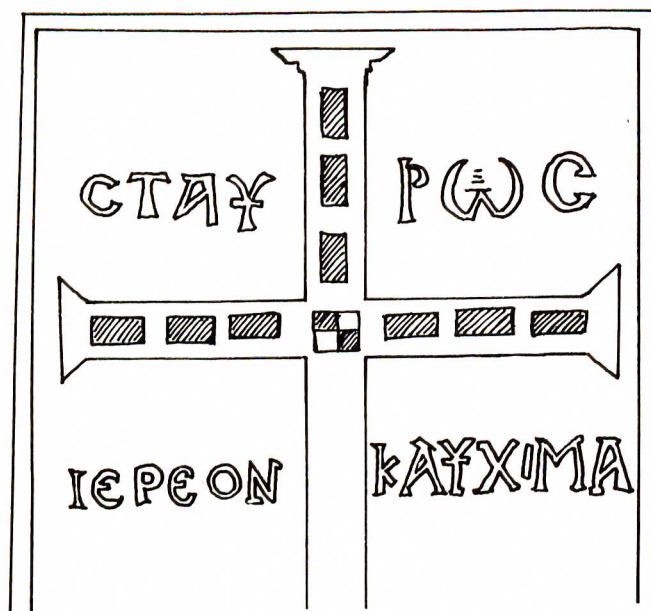


FIG. 14. — Croix de la paroi nord du sanctuaire.

surélevé, avait en son milieu un autel en marbre qui existe encore. C'est une pièce antique réutilisée de 0 m 80 de hauteur, ornée en sa partie supérieure d'une moulure. L'abside semi-circulaire est pourvue d'un synthronon à trois gradins et cathèdre centrale. La partie supérieure de l'abside s'ouvre sur le corridor de procession par trois fenêtres, celle du milieu étant ronde (Fig. 9, 11). Dans l'abside subsistent quelques traces de peintures. La région des fenêtres est subdivisée en panneaux géométriques centrés par des losanges, imitant les revêtements en marbre de certaines églises byzantines. A l'endroit où commence la demi-coupole court une inscription peinte, très mutilée (Fig. 13), écrite en lettres de 11 cm de hauteur. En 1961, la première moitié de cette inscription était presque visible, mais à partir de la fenêtre ronde, la suite manquait. Une bordure composée de feuilles quadrilobées orne les contours de l'abside. Au milieu se trouve une croix incrustée de pierres d'où partent deux traits lumineux¹². La croix elle-même est encadrée d'un nimbe en amande (Fig. 12). La forme du nimbe et les traits lumineux semblent indiquer que cette croix symbolise la Transfiguration du Christ (Matthieu, XVII, 2 ; Marc, IX, 3 ; Luc, IX, 29). A gauche, sur la paroi latérale de l'abside, on distingue une autre croix également ornée de pierres qu'accompagne une inscription très décorative (Fig. 14). La pièce latérale qui constitue l'aile droite du transept était isolée de la nef latérale au moyen de chancels brisés à une époque indéterminée (Fig. 15). Au fond de ce transept, dans la partie supérieure du mur, se trouve une fenêtre qui laisse pénétrer un peu de lumière dans le couloir de procession. Le bas de la même paroi est taillé de telle manière, qu'il s'est formé ici une surélévation semblable à une banquette (Fig. 16). Des *pastophoria* qui flanquaient le béma et l'abside, celle située à droite a pu subsister. On y remarque des trous de scellement qui sont les traces d'une grille en métal.

12. Une croix identique fut trouvée dans la chapelle attenante à l'église du Concile (église double) à Ephèse, cf. J. KEIL, *Ephesos, Ein Führer durch die Ruinenstätte*

und ihre Geschichte, Wien, 1957⁴, p. 65 ; pour une autre croix, cf. Miss G.L. BELL, *Churches and Monasteries of the Tûr Abdin*, Heidelberg, 1913, p. 11, fig. 8.



◆ FIG. 15. — Entrée de la chambre orientale sud.



FIG. 16. — Partie sud du sanctuaire.

La pièce orientale droite, le *diakonikon*, a la forme d'une minuscule chapelle qui prend le jour au moyen d'une fenêtre percée au milieu de son absidiole et qui s'ouvre sur le couloir de procession. De même que la nef latérale gauche, le mur gauche du transept et le *prothesis* sont détruits. Lorsque Škorpil a dressé le plan de ce complexe, cette partie existait non pas taillée dans le massif, mais construite en maçonnerie (Fig. 1). On peut se demander si à l'origine cette aile ne fut pas taillée au lieu d'être construite en maçonnerie. C'est un problème actuellement difficile à résoudre, mais qu'une petite fouille pourrait facilement éclaircir. Si l'aile gauche a été rupestre, l'église a eu, en ce cas, une façade ; vu l'esprit qui domine dans l'architecture intérieure, cette façade aura été très élaborée, semblable aux façades de certaines églises cappadociennes. Cette partie a dû être détruite par un éboulement ; elle ne fut restaurée qu'en 1855-1856.

Le couloir de procession qui passe devant l'abside de l'église a une voûte en berceau plus élevée que les autres. Ce couloir côtoie la façade extérieure de l'hémicycle de l'abside (Fig. 11), tourne à droite à angle droit et après deux marches descendantes il continue vers l'*haghiasma*. Le corridor sud n'a plus la forme régulière des autres parties et en certains endroits les surfaces du rocher sont laissées telles qu'elles étaient. Devant la source sainte, ce couloir rejoint le narthex. Ainsi l'église est limitée de trois côtés par les deux couloirs et le narthex qui forment ainsi le chemin de procession.

La deuxième partie principale du complexe de Midye est la source sainte. Ici la décoration sculptée est d'une grande richesse (Fig. 17). D'un côté l'escalier qui y mène est limité par une paroi ornée d'une imitation d'arcatures. On y voit aussi toute une série de consoles saillantes sur lesquelles sont sculptées des plantes stylisées (cyprès ?) et des oiseaux



FIG. 17. — L'haghiasma en 1846. Gravure de J. Laurens.

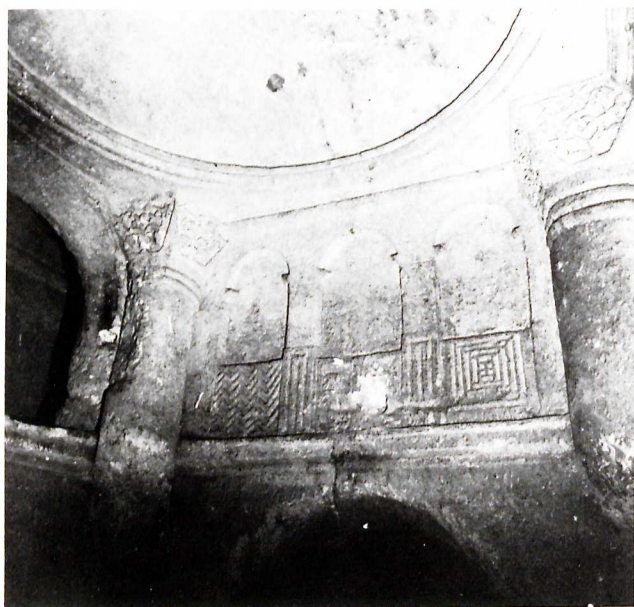


FIG. 18. — Vue générale nord-est de l'haghiasma.

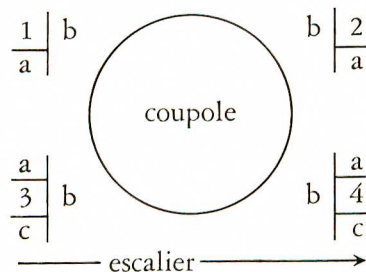


FIG. 19. — Étage supérieur de l'haghiasma.

(pigeons ?). L'haghiasma est composée d'un espace quadrangulaire que couvre une coupole. La paroi occidentale, après l'escalier, est encore ornée de consoles finement sculptées. Au milieu, en haut, est représenté un aigle dont l'avant-corps est très saillant, tandis que les consoles latérales sont décorées de volutes. En bas, d'autres consoles comportent une décoration symbolique, composée des rinceaux de lierre qui encadrent une colombe (Fig. 20), et sur leurs faces latérales on voit des feuilles d'acanthé.

Au niveau de la vasque, l'haghiasma a un plan tréflé. Deux exèdres sont creusées dans la profondeur du rocher, tandis que la troisième est taillée sous le narthex. Les angles sont saillants et forment des colonnes surmontées de chapiteaux. Ainsi la salle creusée au-dessus de la source sainte imite l'aspect architectural d'un édifice en forme de *ciborium*. Les quatre colonnes semblent soutenir la coupole, mais comme on a négligé de tailler les éléments de transition, les pendentifs, cette coupole paraît artificielle à un œil averti (Fig. 19). La coupole aussi a dû avoir une décoration peinte. Nous avons pu identifier une figure d'archange dont le visage était parfaitement visible.

Le narthex s'ouvrait jadis sur l'haghiasma par une galerie munie de parapets ; ceux-ci étaient détruits en 1846 (Fig. 17). Pour compléter l'illusion d'optique, on avait poursuivi cette galerie fictivement sur les parois rocheuses. Ainsi cette partie du complexe avait pris l'aspect d'un bâtiment à plan central pourvu d'une galerie. Sur les parois, les imitations de parapet sont sculptées, comme dans le narthex, de croix, motifs géométriques, traits successifs en losanges ou en zig-zag. Une plaque est de décoration plus variée ; elle est divisée en quatre champs, les deux inférieurs sont ornés d'une rosette, tandis que les deux autres sont occupés probablement par des cerfs. Ici, la décoration des chapiteaux est particulièrement intéressante. Ceux-ci ont la forme de pyramide tronquée. La décoration sculptée de chaque face a une composition plus ou moins différente que nous pouvons résumer suivant le schéma ci-dessous :



- 1 a : Rinceaux qui se dégagent d'un vase, garnis de feuilles de vigne et de grappes de raisin.
 Sur une petite surface triangulaire située à l'angle : un cyprès stylisé¹³ (Fig. 31, I).
 1 b : Rinceaux de vigne se dégageant d'un cratère ; un oiseau (Fig. 31, II).
 2 a : Rinceaux et feuilles (Fig. 31, III).
 2 b : Rinceaux avec des bêtes et des oiseaux (Fig. 31, IV).
 3 a : Rinceaux garnis de grappes de raisin qui se dégagent d'un tronc¹⁴ (Fig. 31, V).

13. Pour un chapiteau analogue, cf. R. KAUTZCH, *Kapitellstudien (Studien zur Spätantiken Kunstgeschichte)*, 9), Berlin, 1936, n° 724, pl. 43. Chapiteau qui fut rencontré à Nicée (= Iznik), il est orné des rinceaux et il a aux angles des cyprès stylisés.

14. Cf. W. von ALTEN, *Geschichte des altchristlichen Kapitells*, München s.d. [1913], pl. VIII, fig. 3 (chapiteau de Sant'Apollinare Nuovo à Ravenne) ; W.F. VOLBACH et H. HIRMER, *Frühchristliche Kunst*, fig. 209

(chapiteau du San Michele in Africisco, actuellement au musée) ; S. MURATORI, *Il Museo Nazionale di Ravenna*, p. 21 et 50 (fig.). Pour un chapiteau semblable, mais un peu plus varié, cf. I. NIKOLEJEVIČ-STOJKOVIČ, *La décoration architecturale sculptée de l'époque Bas-Romaine en Macédoine, en Serbie et au Monténégro*, (Acad. Serbe des Sciences, Monographies : 279), Beograd, 1957, fig. 74 (chapiteau provenant de la galerie de l'évêque Philippe à Stobi).

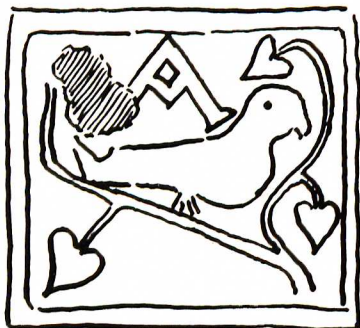


FIG. 20. — Schéma d'une console occidentale.

FIG. 21. — Angle sud-ouest de la salle funéraire.

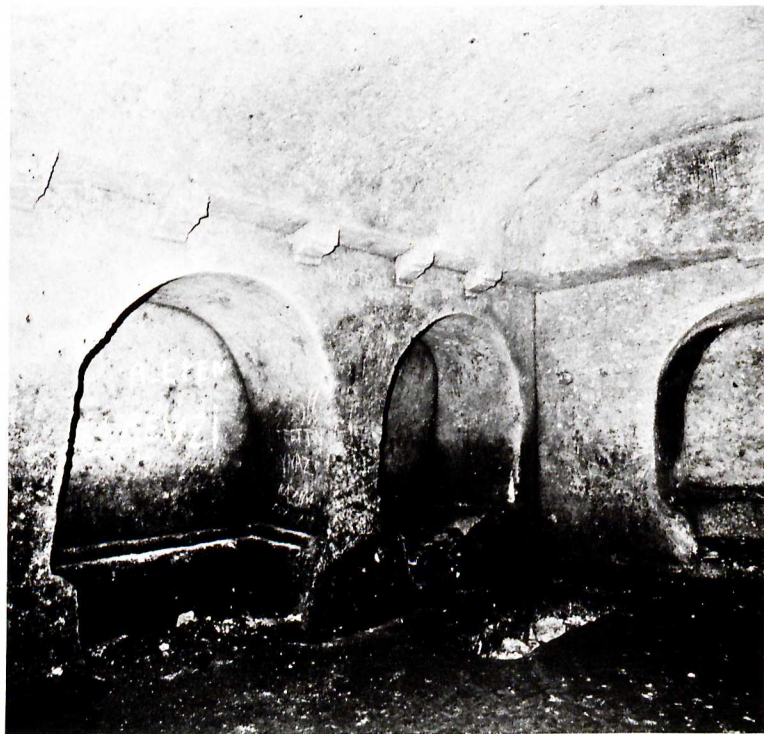


FIG. 22. — Paroi orientale de la salle funéraire.

FIG. 23. — Oratoire.



- 3 b : Au milieu, un Christe flanqué de deux oiseaux antithétiques posés sur deux disques (Fig. 31, VI).
 3 c : Des lierres qui se dégagent d'un cratère (Fig. 31, VII).
 4 a : Des lierres qui se dégagent d'une coupe surmontée de deux paons antithétiques (Fig. 31, VIII).
 4 b : Semblable à la face 3 b, avec la différence suivante : sous le Christe deux branches de lierre qui se terminent par des feuilles (Fig. 31, IX).
 4 c : Semblable à la face 3 c, avec quelques différences.

En 1961, on remarquait juste au centre de l'*haghiasma* une petite flaque d'eau. Probablement sous l'amas de débris doit se trouver la vasque carrée qui est visible sur la gravure de Laurens. C'est encore ici qu'on peut rencontrer un souvenir laissé par l'explorateur Hommaire de Hell qui, on le sait, est mort durant ce voyage en Orient. En effet, sur la surface du rocher où commence l'arc de l'exèdre, situé sous le narthex, on lit le graffiti suivant :

DE HELL
1846

Sur une de ses belles planches, le dessinateur Laurens l'a représenté juste en cet endroit, la main posée à l'emplacement de cette petite inscription (Fig. 17).

La troisième partie de ce complexe n'est accessible que de l'extérieur. Elle se compose d'une grande salle rectangulaire couverte d'une voûte en berceau (Fig. 21). C'est une assez grande chapelle funéraire. L'abside est constituée par une niche dont la fenêtre s'ouvre sur le narthex de l'église. Sept niches cintrées garnissent les parois. Dans chacun de ces arcosoles on a taillé un tombeau ; on y voit encore des ossements. Il est possible que sous le sol de cette chapelle funéraire d'autres tombeaux aient existé. La dernière salle a été creusée à un niveau plus élevé. On y voit à droite une niche qui, d'après les petites cavités encore visibles, devait contenir un lit de bois. Cette cellule avait une petite abside qui a été partiellement détruite ; une brèche donne accès à la salle funéraire voisine. La paroi du fond de cette cellule d'ascète est munie d'un arcosole dans lequel on a aménagé deux banquettes que sépare une table, le tout taillé dans le rocher (Fig. 23). Sur la paroi on peut voir un graffiti qui représente un cerf fort habilement dessiné.

Le monastère de Midye est un des exemples les plus importants d'une série de lieux de culte rupestre. Ce qui est intéressant à noter, c'est que le complexe rupestre de Midye est complètement travaillé, contrairement aux autres monuments similaires ; ici, presque aucun élément n'est resté sous son aspect naturel. Tout est creusé habilement et sculpté avec recherche comme s'il s'agissait d'une véritable construction. Chaque section a un plan complet, bien défini, et aussi régulier que la technique le permettait. Chaque élément architectonique a une décoration abondante où les motifs paléochrétiens tiennent une place importante. Enfin, dans ce monument rupestre l'ensemble forme un groupement homogène, logique et parfaitement équilibré. On connaît aussi des chapelles rupestres à Yarımburgaz¹⁵, à Inceğiz¹⁶ et à Vize

15. R. BOUSQUET, *Les grottes de Yarım Bourgaz*, in *Échos d'Orient*, IV (1900/01), p. 295-302 ; R. HOVASSE, *Yarımburgaz mağarası* (= La grotte de Yarımburgaz), in *Darıülfunun Fen Fakültesi Mecmuası*, V, 1 (1927), p. 395-421 ; E. MAMBOURY, *Istanbul touristique*, Istanbul, 1951, p. 571-572.

16. F. DIRIMTEKİN, *Inceğiz mıntıkasında ki mağara-manastır ve kiliseleri* — Les monastères et églises rupestres dans la région d'Inceğiz, in *Türk Arkeoloji Dergisi*, VII, 2 (1957), p. 26-31, p. 32-37 et pl. XXVI-XXXII.

pour ne signaler que ceux qui se trouvent en Thrace turque¹⁷. Mais le complexe de Midye est incontestablement l'exemple le plus richement décoré, on peut dire même qu'il est unique en son genre. A Midye on a une caverne qui recouvre une source à laquelle ont été attribuées des particularités bienfaisantes. C'est le cas de la caverne de la Vierge Soumêla près de Trébizonde, une caverne naturelle qu'on a enrichi de gigantesques annexes en maçonnerie¹⁸. L'eau tombe goutte à goutte du haut de la grotte qui n'a pas une forme définie. Par contre, le monastère rupestre dit *Akmanastır* situé à mi-chemin entre Konya et Silles a une affinité peut-être plus prononcée avec le complexe de Midye¹⁹. Dans le cas de celui-là, l'église, la chapelle et les dépendances du monastère étaient creusées dans la masse d'une colline dont la façade était préalablement aplanie ; tandis que la source sainte était située à l'extérieur. Selon une vieille légende turque, le fameux mystique musulman Mevlâna Celâleddin aurait passé plusieurs nuits de contemplation, assis dans un coin de cette source²⁰. A *Akmanastır* comme d'ailleurs à Silles²¹ et à *Eski Gümüş*²², l'église a une forme architecturale très claire. On remarque la même particularité aussi dans certaines églises de Cappadoce²³. Toutes ces églises rupestres ont des formes architecturales très prononcées mais elles contiennent peu de décors sculptés. Par contre, l'église rupestre de *Ayazın* près de Afyon Karahisar est d'un caractère différent. Ici, l'architecture extérieure simule soigneusement un monument construit. Le tambour et la coupole, l'entrée, les absidioles, l'abside avec ses fenêtres jumelées sont bien détaillées et les toitures elles-mêmes sur lesquelles on a sculpté les tuiles²⁴. Mais par son « architecture » intérieure et sa très riche décoration sculptée qui en partie suit un programme architectonique, le complexe de Midye est, à notre avis, unique en son genre²⁵. Cette riche décoration qui dénote une affinité avec les motifs paléochrétiens et ceux du VI^e siècle nous suggère l'idée que ce curieux complexe rupestre a été travaillé peu avant ou dans la période iconoclaste, c'est-à-dire aux VII^e-IX^e siècles.

Semavi EYICE.

17. S. EYICE, *Les Monuments byzantins en Thrace*, op. cit., p. 333-336 et fig. 10-12 et 16, 17.

18. S. EYICE, *Trabzon yakınında Meryem Ana (= Sumela) manastırı, arkeolojik ve tarihi değeri ile bugünkü durumu hakkında bir araştırma* (= Le monastère de la Vierge-Soumêla près de Trabzon, une recherche sur son importance archéologique et historique et son état actuel), in *Belleten*, XXX (1966), p. 243-264 avec 25 fig. hors-texte.

19. S. EYICE, *Akmanastır (S. Chariton) in der Nähe von Konya und die Höhlenkirchen von Silles*, in *Polychordia-Festschrift Franz Dölger*, Amsterdam, 1967, II, p. 162-183, pl. VIII-XXXV.

20. S. EYICE, *Konya ile Silles arasında Akmanastır, Manakır al-Arifin'deki Deyr-i Eflâtun (= Akmanastır situé entre Konya et Silles, le monastère de Platon (Deyr-i Eflâtun) cité dans Manakır al-Arifin)*, in *Şarkıyat Mecmuası*, VI (1965), p. 135-160 avec XII pl.

21. Pour les nouveaux plans de ces églises rupestres, cf. S. EYICE, *Akmanastır*, in *Polychordia*, p. 181-182, pl. XXV-XXXV.

22. M. GOUGH, *An outstanding discovery of byzantine frescoes: The rock-cut Church of Eski Gümüş*, in *Illustrated London News*, n° 6493, vol. 244 (janvier 1964),

p. 50-53 ; id., *The monastery of Eski Gümüş, A preliminary Report*, in *Anatolian Studies*, XIV (1964), p. 147-161, pl. XXIX-XLI.

23. V. pour ces églises, G. DE JERPHANION, *Une nouvelle province de l'art byzantin : Les églises rupestres de Cappadoce*, Paris, 1925-42, 4 vol. de texte et 3 vol. de planches ; M. et N. THIERRY, *Nouvelles églises rupestres de Cappadoce*, Paris, 1963. En Anatolie centrale on peut encore trouver des églises rupestres inédites ou peu connues, cf. par exemple, F. OHRTMANN, *Abstecher nach Seydiler Köyü und zu den dortigen Höhlenkirchen*, in 1868-1968 *Alman Lisesi-Deutsche Schule Istanbul*, Istanbul, 1968, p. 47-50.

24. A. SPRINGER, *Frühchristliche Kunst und Mittelalter* (Springer Kunstgeschichte, II), Stuttgart, 1921, p. 16 ; F. von REBER, *Die phrygischen Felsendenkmäler*, München, 1897, p. 7 ; A. GABRIEL, *Phrygia IV, La cité de Midas-Architecture*, Paris, 1965, p. 70, pl. 43. Sur cette église rupestre, très riche documentation de l'étudiant Turgay Tezcan (thèse de licence, 1967) ; voir à la Faculté des Lettres, *Chaire d'art byzantin* (Université d'Istanbul).

25. Le culte des grottes avec ou sans eau a un caractère particulièrement intéressant, à ce sujet, cf. notre article, *Akmanastır*, in *Polychordia*, p. 174, notice 33.

Programme et caractéristiques du monument.

L'ensemble rupestre de Midye est, en effet, très remarquable. Nous nous proposons de caractériser son architecture, le style et l'iconographie de ses décors sculptés. Enfin, en fonction des seules données archéologiques, nous avançons quelques conclusions et hypothèses.

Il est exact que la qualité architecturale de ce monument rupestre, la complexité et la science du plan et de l'agencement des diverses salles sont tout à fait exceptionnelles, comme la richesse de l'ornementation sculptée. En Cappadoce où les églises et monastères troglodytes sont extrêmement nombreux, on constate que ce sont généralement les monuments les plus anciens qui sont de technique élaborée¹. En cela ils se rattachent à une tradition antique de l'art rupestre, art du trompe-l'œil très pratiqué en Asie mineure, les plus beaux exemples en étant les tombeaux et nécropoles de Phrygie et de Lycie². Par sa qualité technique, on peut dire que l'ensemble des cryptes de Midye n'a d'équivalents qu'antiques, bien qu'il leur soit cependant de maîtrise inférieure³.

Également remarquable se trouve être l'excellente définition de chacune des salles creusées. Ainsi, la basilique à piliers est d'un type bien connu⁴. L'existence des deux fenêtres absidales (Fig. 9, 11) est un fait banal⁵, plus rare est celui de l'œil de bœuf central creusé au-dessus d'elles. On connaît la célèbre mosaïque de Tabarka attribuée aux environs de l'an 400 et qui représente une basilique à trois nefs pourvue d'un oculus absidal. Le fait semblait assez rare pour qu'il ait été discuté⁶, la basilique de Midye porte témoignage en faveur de sa réalité. A l'intérieur de l'abside, les gradins élevés du synthronon sont solidaires de l'arc absidal (Fig. 9) de façon assez particulière⁷. L'extension transversale du presbyterium en avant des trois nefs répond également à une disposition fréquente dans les églises du v^e siècle et du vi^e⁸. Primitivement l'arc triomphal était solidaire d'une clôture de sanctuaire détruite

1. Notamment la façade sculptée de Saint-Jean Baptiste de Çavuşin qui a les caractères des monuments du v^e siècle d'Asie mineure et de Syrie (G. DE JERPHANION, *op. cit.*, pl. 20, n° 2), et l'architecture intérieure de Durmuş kilisesi qu'on peut attribuer au vi^e siècle ou au début du vii^e (N. THIERRY, *Quelques monuments inédits ou mal connus de Cappadoce*, dans *Information d'histoire de l'art*, janv.-fév. 1969, p. 10-11, 13-14, fig. 3-6).

2. E. AKURGAL, *Die Kunst Anatoliens*, Berlin, 1961, p. 106-121, 127-130.

3. Il n'a pas non plus la valeur esthétique des tombeaux stuqués des Grottes vaticanes, son architecture étant cependant de meilleure qualité que dans la plupart des catacombes romaines (E. KIRSCHBAUM, *Les fouilles de Saint-Pierre de Rome*, Paris, 1957, p. 1-38; A. FERRUA, *Le pitture della nuova catacomba di Via La'ina*, Rome, 1960, pl. XXXII, XLVIII, L, LIII; A. GRABAR, *Le premier art chrétien*, Paris, 1966, fig. 235, 250, 234). Il est possible que, jadis, les parois aient été stuquées et peintes à Midye; les peintures absidales (fig. 12-14) sont d'un second temps et le visage d'ange dans la coupole de l'haghiasma est indéfinissable.

4. On connaît déjà la basilique de la Porte Majeure (B. BANDINELLI, *Rome*, I, Paris, 1969, fig. 230). Parmi les nombreux exemples chrétiens, citons Saint-Démètre de Salonique (Ch. DIEHL, *Manuel d'art byzantin*, Paris, 1925, p. 129-131), l'église syrienne de Qalblozé (J. LASSUS, *Sanctuaires chrétiens de Syrie*, Paris, 1947, p. 86, fig. 38, p. 69,

pl. XII), l'église arménienne d'Odzoun (G.N. TCHOUBI-NACHVILI, *Recherches sur l'architecture arménienne*, Tiflis, 1967, pl. 54-55), l'église cappadocienne construite de Til (G. DE JERPHANION, *op. cit.*, pl. 22, n° 1) et celle, rupestre, de Durmuş (N. THIERRY, cf. note 1). Pour les basiliques, de ce type, cf. ces deux dernières églises, les églises n° 7, 15, 35 de Bin Bir kilise (W. RAMSAY et G. BELL, *The thousand and one churches*, Londres, 1909, p. 309 et suiv.), et à Constantinople, N. FIRATLI, *Découvertes de trois églises byzantines à Istanbul*, dans *Cahiers Archéologiques*, V (1951), fig. 1.

5. Ch. DELVOYE, *Étude d'architecture paléochrétienne et byzantine*, dans *Byzantion*, XXXII (1962), p. 261-310 et 489-547; voir les p. 520-521.

6. R. KRAUTHEIMER (*Early christian and byzantine architecture*, Harmondsworth, 1965, pl. 61, b) place l'oculus dans le fronton de l'arc triomphal sur son schéma de reconstitution (fig. 58), et N. DUVAL (*La représentation du Palais d'après le Psautier d'Utrecht*, dans *Cahiers Archéologiques*, XV (1965), p. 244-245) pensait qu'il s'agissait non d'une ouverture, mais d'un médaillon décoré.

7. La disposition est la même à Sainte-Irène de Constantinople, R. KRAUTHEIMER, *op. cit.*, pl. 90; A.K. ORLANDOS, *La basilique paléochrétienne à charpente*, Athènes, 1952-1954 (en grec), p. 490-503.

8. Aussi bien dans la première église de Saint-Pierre de Rome que dans les Balkans et en Asie mineure, R. KRAUTHEIMER, *op. cit.*, fig. 13, 30, 34, 35, 36, 37, 70-72; A.K. ORLANDOS, *op. cit.*, p. 509-535.

et remplacée à une époque indéterminée par une iconostase de bois dont les montants s'encastrent dans des trous situés en arrière de l'arc primitif du sanctuaire⁹.

Derrière l'abside et les deux petites salles orientales qui l'encadrent, la paroi de l'église est rectiligne au sol et jusqu'à hauteur des fenêtres absidales ; de là jusqu'au plafond, l'abside a été dégagée et saillie légèrement (Fig. 1, 11). On peut penser que le modèle imité était d'un temps où les façades étaient encore bien souvent plates¹⁰. En effet, ce chevet composite s'apparente au type avec abside tangente au mur oriental. Le long de la basilique, sur la façade occidentale comme dans le couloir sud et au chevet, on voit une moulure qui ceinture le monument à mi-hauteur (Fig. 7, 11, 17), détail d'architecture romaine repris par les Byzantins¹¹. Il faut noter encore la moulure à trois gorges des portes de la basilique, la corniche à doucine ventrue qui surmonte l'entrée principale, le macaron très abîmé qui marque le linteau nord (Fig. 5, 8), détails de type paléochrétien et protobyzantin. Enfin, la porte d'entrée de la salle orientale sud a son cintre doublé d'un arc reposant sur deux impostes (Fig. 15) forme dérivée de l'art romain du III^e siècle¹². Dans le narthex et l'escalier d'accès à l'haghiasma, on a remarqué l'emploi de la voûte d'arête (Fig. 5, 8, 17), procédé fort utilisé par les Byzantins au VI^e siècle¹³. Quant à la coupole qui couvre l'haghiasma, si elle peut être très justement comparée au baldaquin d'un ciborium (Fig. 17, 19), elle rappelle également les nombreux mausolées carrés que les Byzantins ont construits en Asie mineure¹⁴. On ne doit pas être arrêté dans cette comparaison par le fait que la coupole de Midye n'est pas soutenue par des berceaux mais creusée dans un plafond, il s'agit là d'un trait de l'architecture rupestre dont on a des exemples ailleurs, en Italie ou en Cappadoce¹⁵. A Midye c'est à peu près la seule complaisance que se soient autorisée les maîtres d'œuvre avec l'aplatissement de cette coupole.

L'architecture de l'haghiasma mérite d'être étudiée en particulier. L'importance de ce type de monument est d'origine très ancienne, le culte des sources ayant toujours existé. De l'époque gréco-romaine on connaît de nombreux nymphées et fontaines richement décorées ; bassins entourés de parapets, murs ornés de niches et colonnades, galeries périphériques, portiques, étaient d'usage courant. Les Byzantins continuèrent cette tradition comme en témoignent, par exemple, l'élégant édicule de l'haghiasma de la basilique Saint-Jean d'Éphèse, l'architecture monumentale de la fontaine de la basilique A de Philippes et les ruines des portiques et bassins du palais de Stobi¹⁶. La recherche architecturale qui caractérise l'haghiasma

9. On rencontre parfois le même robuste massif avec pilier engagé sur lequel s'appuie l'art triomphal, R. KRAUTHEIMER, *op. cit.*, fig. 37, 70, 71.

10. Ch. DELVOYE, *op. cit.*, p. 497-499 ; R. KRAUTHEIMER, *op. cit.*, fig. 30, 70 ; G. BELL, *Notes on a journey through Cilicia and Lycaonia*, dans *Revue archéologique*, 1906, fig. 11, 17, 19.

11. R. KRAUTHEIMER, *op. cit.*, pl. 42, 43, 49.

12. A. CHOISY, *Histoire de l'architecture*, Paris, 1929, t. I, p. 538-539. Ce décor a eu un grand succès en Transcaucasie au VI^e siècle et au VII^e, et en Arménie, jusqu'au X^e. Cf. *Architettura medievale armena*, Rome, 1968, fig. 9, 11, 23, 25, 32, etc. et 84.

13. A. CHOISY, *op. cit.*, t. I, p. 518, donne la voûte d'arête romaine comme adoptée de l'Asie mineure ; II, p. 8, définit ce mode de couverture comme caractéristique de l'architecture byzantine (cf. le couloir périphérique de Saint-Vital, F.W. DEICHMANN, *Ravenna, San Vitale, Sant'Apollinare in Classe*, Baden-Baden, 1959, pl. 3, 4, 7, 8).

14. A.M. MANSEL, *Die Ruinen von Side*, Berlin,

1963, p. 184-188 ; R.M. HARRISON, *Churches and chapels of central Lycia*, dans *Anatolian Studies*, XIII (1963), fig. 3, p. 127 ; G. BELL, *Notes on a journey*, *op. cit.*, p. 14-18, fig. 4-9.

15. Ainsi à Sainte-Barbe de Matera, dans A. VENDITTI, *L'architecture byzantine en Italie méridionale*, Naples, 1967, p. 332-338, fig. 199. L'auteur étudie cette convention de l'art rupestre p. 201-203. En Cappadoce, exemples de la Chapelle n° 17 de Göreme (G. DE JERPHANION, *op. cit.*, I, p. 488) et de Balkan deresi n° 1 (N. THIERRY, dans *Synthronon, Bibliothèque des Cahiers Archéologiques*, Paris, 1968, p. 53-59). A propos des calottes aplaties, E. BERTAUX, *L'art dans l'Italie méridionale*, Paris, 1904, p. 134, citait déjà Midye.

16. A.K. ORLANDOS, *op. cit.*, p. 112-116 ; P. LEMERLE, *Philippines et la Macédoine orientale*, Paris, 1945, pl. XXII, p. 313-322 (comparaisons avec les nymphées antiques, p. 320-322) ; B. NESTOROVIC, *Un palais à Stobi*, dans *Actes du IV^e Congrès international des études byzantines*, Sofia, 1936, p. 175-183, fig. 106 et 117-122 (redresser les légendes des fig. 121 et 122).



FIG. 24. — Paroi occidentale de l'haghiasma.



FIG. 25. — Pilier de Saint-Polyeucte à Venise.



FIG. 26. — Chapiteau sud-est.



FIG. 27. — Chapiteau nord-est.

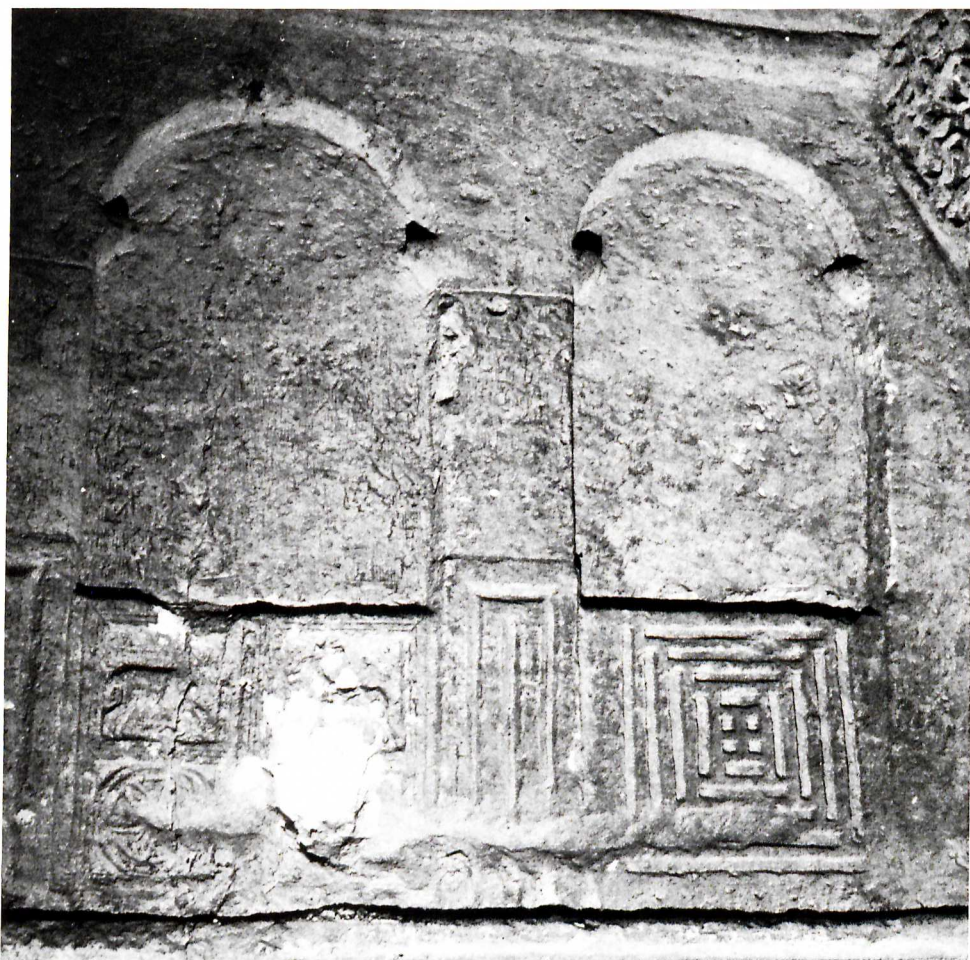


FIG. 28. — Détail de la paroi orientale de l'haghiasma.



FIG. 29. — Chapiteau sud-ouest.



FIG. 30. — Face nord du chapiteau sud-est.

de Midye est donc conforme à une série monumentale. En effet, la disposition étagée, la galerie périphérique, la coupole appuyée sur des chapiteaux très ornés, enfin, le décor de la paroi occidentale, réalisent un ensemble assez savant. Ce dernier décor (Fig. 24) fait d'un fronton aigu encadré par deux arcades appuyées sur des consoles sculptées rappelle les mouvements d'architecture des façades romaines et protobyzantines et spécialement ceux des décors de fontaine¹⁷. Cette salle est d'une réelle beauté monumentale ainsi qu'en témoigne, mieux qu'une photographie, la gravure de J. Laurens (Fig. 17). Elle peut être considérée comme une forme simplifiée et rustique des belles salles à plan central comme le Baptistère des Orthodoxes à Ravenne. Nous verrons à propos de l'iconographie de ses sculptures que le programme décoratif pouvait convenir à celui d'un baptistère ; cependant, la disposition des couloirs et l'absence de tout espace pouvant servir de vestiaire font penser que l'haghiasma fut exclusivement une source sacrée¹⁸. Cette réplique intacte d'un monument construit enrichit considérablement notre connaissance des architectures de ce type.

*
**

La décoration sculptée de cet ensemble rupestre intéresse presque uniquement l'haghiasma, le narthex et la basilique.

Les chapiteaux de la fontaine sacrée sont une variante du « chapiteau-imposte », leur forme massive, assez cubique, en tronc de pyramide renversé (Fig. 26-31) étant celle des chapiteaux de la citerne de Bin Bir Direk à Constantinople et de Sainte-Sophie de Salonique¹⁹. Leurs sculptures sont d'une technique également connue, de tradition hellénistique ; l'ornement végétal couvrant toute la surface est découpé en champ-levé, comme détaché du fond. On peut donner comme prototype savant la décoration des piliers de Saint-Polyeucte de Constantinople (Fig. 25) qui datent de 512-527²⁰. Cette technique connut une grande extension au VI^e siècle, elle caractérise les décors de Sainte-Sophie et de Saints-Serge et Bacchus à Constantinople comme ceux des chapiteaux de Saint-Vital, Saint-Apollinaire-le-Neuf et Sainte-Agathe majeure à Ravenne²¹. A Midye, le style est grossier : les ramifications des feuillages sont sans élégance, les vases évoquent assez peu les coupes et canthares qu'ils sont censés être et les animaux

17. Cf. n. 16. Pour des exemples orientaux de façades romaines hellénistiques, voir K. LANCKORONSKI, *Städte Pamphyliens und Pisidiens*, Vienne, 1892. Ces mêmes décors étaient utilisés pour les parois d'ambons et les faces de sarcophages, A. GRABAR, *Sculptures byzantines de Constantinople, IV^e-X^e siècle*, Paris, 1963, pl. XXXVI, IX ; G. BOVINI, *Sarcophagi paleocristiani di Ravenna*, Rome, 1954, fig. 48, 52, 53 et 61.

18. Voir à « Agiasma », ΘΡΗΣΚΕΥΤΙΚΗ ΚΑΙ ΗΘΙΚΗ ΕΠΙΧΡΥΚΑΟΠΙΑΙΔΕΙΑ, Athènes, 1962, t. I, col. 214-217 (de G. Sotiriou) et à « Baptistère », le *Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie*, II, 1, col. 394-454. A propos de la discussion : baptistère souterrain ou puits sacré, cf. p. 144-145, N. DUVAL et A. LEZINE, *Nécropole chrétienne et baptistère souterrain à Carthage*, dans *Cahiers Archéologiques*, X (1959), p. 71-147. Dans R. DEMANGEL et E. MAMBOURY, *Le quartier des Manganes*, Paris, 1939, p. 85-109, on trouve une description de l'haghiasma du monastère de l'Hodigitria, des vertus curatrices de la source, des cérémonies qui s'y déroulaient, de son installation sur un nymphée antique. A Midye, une origine païenne n'est pas à exclure, mais l'hypothèse d'une première grotte décorée ne repose que sur la découverte en 1854 d'un entable-

ment antique sculpté d'une tête de Méduse (K.H. ŠKORPIL, *op. cit.*, fig. 146). Tant que des fouilles n'auront pas été entreprises, il sera impossible de préciser quel est le type de la source, cours d'eau souterrain ou, plus vraisemblablement, affleurement d'une nappe d'eau. On ne voit plus le bassin central décrit par Hommaire de Hell, Schäffer et Škorpil, ni les trous d'émergence vus par le premier visiteur dans les angles et les exèdres. Quant à l'installation primitive, cuve centrale (?), plaques limitant des bassins sous les niches (?), on ne peut les reconstituer.

19. Ch. DIEHL, *op. cit.*, p. 141-142, fig. 68 et 61 ; A.K. ORLANDOS, *op. cit.*, p. 325-329.

20. R.M. HARRISON et N. FIRATLI, *Excavations at Sarachane in Istanbul, First preliminary report*, dans *Dumbarton Oaks Papers*, XIX (1965), p. 234, fig. 8-11 ; Fourth preliminary report, *D.O.P.*, XXI (1967), p. 276, fig. 11 ; A. GRABAR, *Sculptures*, *op. cit.*, p. 59-65, et pour d'autres exemples de cette technique p. 67-69, pl. XX, XXI. En orfèvrerie, le célèbre calice d'Antioche en est l'équivalent.

21. A. GRABAR, *op. cit.*, pl. LXV, LVXI ; A.O. FARIOLI, *Corpus della scultura paleocristiana, bizantina ed altomedioevale di Ravenna*, III, Rome, 1969, fig. 50-59.

qui habitent les branchages sont assez mal définis. Cependant, cet abâtardissement des formes ne nous semble pas être un élément déterminant de datation tardive du monument. Même à Constantinople et à Ravenne, on connaît des exemples de sculptures protobyzantines de qualité médiocre²².

Un motif assez particulier se voit sur la face inférieure des consoles occidentales de l'haghiasma (Fig. 24 ; 31, X) ; c'est une sorte de bouton floral sculpté en méplat entre deux feuilles lancéolées. Nous avons trouvé quelques rares approximations à Ravenne, à Constantinople et en Asie mineure, mais pas en Grèce²³.

Avec les pilastres à cannelures et les plaques de parapet simulant les grilles de marbre des édifices du V^e siècle et du VI^e (Fig. 5-7, 18, 28, 33-34), nous retrouvons un répertoire connu. La plaque ornée d'une croix (Fig. 24), les grilles en cadres carrés ou losangés sont des variantes de formes rencontrées à Ravenne et un peu partout dans le monde protobyzantin²⁴. Le motif de chevrons (Fig. 6, 17, 18) est plus rare mais on le retrouve sur deux chapiteaux constantinopolitains du VI^e siècle et sur deux éléments architectoniques coptes²⁵. Quatre plaques que nous décrirons pour leur iconographie particulière (Fig. 28, 33, 34) sont également conformes au style du mobilier liturgique du VI^e siècle.

*
**

Le répertoire iconographique de l'haghiasma et celui de la basilique, bien qu'assez pauvres, correspondent tous deux à des programmes d'esprit symbolique.

Au centre de la paroi orientale de l'haghiasma, la plaque de la balustrade est divisée en quatre champs ; au registre supérieur sont affrontés deux cerfs ou un cerf et une biche (Fig. 28). Les deux bêtes doivent être considérées comme les cerfs qu'on voit ailleurs s'abreuver à la Source de Vie, images des fidèles étanchant leur soif de Salut²⁶. En effet, la situation centrale de la plaque, son caractère unique, soulignent sa valeur symbolique. On sait, d'autre part, que l'on figurait très souvent des cerfs dans les décorations des baptistères et des cuves baptismales, l'image étant alors celle de l'eau du baptême désaltérant les fidèles²⁷. H. Ch. Puech a réuni quelques textes latins dont un de saint Augustin et un autre de Pierre Lombard identifiant nettement le cerf au catéchumène²⁸. Le thème du cerf étant

22. A. GRABAR, *op. cit.*, pl. XXVIII-XXXI, XXXVI, IX ; F.W. DEICHMANN, *op. cit.*, pl. 12-14. Quant aux décorations provinciales médiocres, elles sont très nombreuses, cf. comme exemples orientaux, H.C. BUTLER, *Early churches in Syria*, réimpression, Amsterdam, 1969, fig. 246-251, 283-287 ; J. LASSUS, *Inventaire archéologique de la région au nord-est de Hama*, Paris, pl. IX, XIII, XL-XLIV ; W.M. CALDER, *Monuments from eastern Phrygia*, Manchester, 1956 (M.A.M.A., VII), pl. 18 et 19 (les n^{os} 300, a, b, c). En fait, tous les arts eurent leurs formes rustiques.

23. R.A. FARIOLI, *op. cit.*, fig. 98, 99, 103, 104 ; R. DEMANGEL et E. MAMBOURY, *op. cit.*, p. 116, fig. 138-143 ; O. WULFF, *Altchristliche Bildwerke*, Berlin, 1909, p. 59, fig. 174 ; M. CHEHAB, *Mosaïques du Liban*, Paris, 1958, p. 86-87, pl. XXXIX ; Le Comte de VOGÜE, *Syrie centrale, Architecture civile et religieuse du I^{er} au VII^e siècle*, Paris, 1865-1877, p. 124, pl. 103, 104 (chapiteau 3). M^{me} Marie Sotiriou a bien voulu nous informer qu'elle n'avait pas rencontré ce motif en Grèce ; nous l'en remercions vivement.

24. A.K. ORLANDOS, *op. cit.*, p. 509-535, 556 ; A. COLASANTI, *L'art byzantin en Italie*, sans date, pl. 67.

25. O. WULFF, *op. cit.*, p. 57, n^o 168 ; G. MENDEL, *Catalogue...*, Constantinople, 1914, II, p. 552 ; G. DUTHUIT, *La sculpture copte*, Paris, 1931, pl. XXXVIII, a ; XLII, b.

26. *Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie*, I, col. 1617 ; T. VELMANS, *L'iconographie de la Fontaine de Vie dans l'art byzantin*, dans *Bull. de la Soc. Nat. des Antiq. de Fr.*, Paris, 1968, p. 39-45.

27. Pour la bibliographie de ce sujet, cf. Ch. PUECH, *Le cerf et le serpent. Notes sur le symbolisme de la mosaïque découverte au baptistère de l'enchir Mes-saouda*, dans *Cahiers Archéologiques*, IV (1949), p. 17-60, aux p. 18-19.

28. Ceci à partir du psaume 41 qui faisait partie du rituel baptismal en Occident, cf. Ch. PUECH, *op. cit.*, p. 40-42, 46-47. Voir encore, J.L. MAIER, *Le Baptistère de Naples et ses mosaïques*, Fribourg, 1964, p. 132-134. Si les commentaires grecs du psaume ne citent pas cette analogie, elle semble cependant avoir été admise par les imagiers byzantins ; cf. à propos de la mosaïque géorgienne de Pidzounda, T. VELMANS, *Quelques versions rares du thème de la Fontaine de Vie dans l'art paléochrétien*, dans *Cahiers Archéologiques*, XIX (1969), p. 29-43.

lié à celui de la source, les maîtres d'œuvre ont pu utiliser ce symbole sans qu'il s'agisse précisément d'un baptistère.

Au centre de la paroi occidentale, la console sculptée sous le plafond représente un aigle aux ailes semi-levées (Fig. 24). On sait que c'est là une image primitive du Christ, sans doute un héritage de l'iconographie romaine orientale qui faisait de l'aigle l'image du Zeus céleste²⁹. Complétant cette représentation symbolique, l'alpha et l'oméga étaient sculptés sur les consoles inférieures ; seule la première lettre est encore visible (Fig. 20).

Les motifs des chapiteaux de l'haghiasma relèvent également de la tradition romaine reprise et christianisée par les Byzantins. Tous peuvent donner lieu à une interprétation symbolique (Fig. 31). Il s'agit de rinceaux de vigne jaillissant d'un vase ou se ramifiant à partir d'un tronc commun, quelques feuillages sont habités d'oiseaux et de petits quadrupèdes. Trois faces représentent des vases d'où s'échappe du lierre, l'un d'eux est surmonté de deux paons affrontés. Enfin, encadrant la paroi occidentale que domine l'aigle, deux motifs à peu près semblables ont été sculptés, représentant un chrisme central accosté par deux oiseaux perchés sur des disques (Fig. 24, 29). Les bêtes de profil encadrant le signe du Christ font penser à des colombes, ce qui est un thème bien connu, cependant leur bec un peu recourbé pour certaines d'entre elles et leur figuration sur le globe, l'image du monde, évoquent également la symbolique de l'aigle sur le globe³⁰.

En résumé, dans l'haghiasma de Midye les maîtres d'œuvre ont utilisé la symbolique paléochrétienne de la Vigne, de l'Arbre de vie, des feuillages paradisiaques, des paons symboles de l'immortalité et diverses images du Christ, une symbolique de la Révélation divine qui nous ramène à celle du baptême.

Dans la basilique, les consoles qui soutiennent la corniche inférieure de l'encorbellement étaient jadis au nombre de huit, quatre de chaque côté (Fig. 32). Lorsqu'on installa une iconostase en arrière de la clôture primitive du sanctuaire, on abattit alors la première console située à cet endroit (Fig. 9). Les consoles restantes représentent symétriquement : un avant-corps d'aigle, puis une tête de lion et une tête de taureau, tous sujets sculptés très maladroitement et secondairement mutilés, mais dans lesquels on reconnaît les symboles des trois évangélistes, Jean, Marc et Luc. Les quatrièmes consoles représentaient donc le visage d'homme de Matthieu³¹. Ainsi, la voûte de l'église était soutenue par ceux qui avaient transmis le message du Christ comme ailleurs sous les coupes. L'intention symbolique est évidente ; elle est encore confirmée par les sujets sculptés dans le narthex, face à la porte principale et le long de ses montants.

29. F. CUMONT, *Les religions orientales dans le paganisme romain*, Paris, 1929, pl. 1, n° 2 ; IX, n° 1 ; X, b. Aigle solaire psychopompe, dans F. CUMONT, *Recherches sur le symbolisme funéraire des Romains*, Paris, 1942 (réimpression anastatique, 1966), p. 154, fig. 24. Cf. l'aigle peint dans la chapelle n° 27 de Baouit, J. CLÉDAT, *Le monastère et la nécropole de Baouit*, Le Caire, 1904, p. 150, pl. XCIII. Cet aigle est surmonté trois fois de l'alpha et de l'oméga (image de la Trinité, A. GRABAR, *Christian iconography, a study of its origins*, New York, 1968, p. 112-113, 116). A Midye, les deux lettres sont sculptées sur les consoles sous-jacentes (fig. 24). Sur la symbolique de l'aigle, cf. Abbé MARTIGNY, *Dic. des antiquités chr.*, Paris, 1865, p. 25.

30. Pour les colombes, images des fidèles jouissant des bienfaits spirituels de la Victoire du Christ, cf. *Dic. d'arch. chrét. et de lit.*, III, n° 2, col. 2217-2219. Pour

l'aigle, oiseau psychopompe sur la sphère céleste, F. CUMONT, *Le symbolisme funéraire*, op. cit., p. 466-467 (n. 1), fig. 99. L'oiseau sur le globe est à rapprocher des nombreuses images du VI^e siècle montrant la croix sur la sphère céleste, A. GRABAR, *Sculptures*, op. cit., ex. des ambons de Ravenne, pl. XXXVI.

31. En Cilicie, à Meriamlik, dans l'église à coupole qui date de la deuxième moitié du V^e siècle (E. HERZFELD et S. GUYER, *Meriamlik und Korikos*, Manchester, 1930, de M.A.M.A., II, p. 46-74), on a retrouvé deux consoles en forme d'aigle et une représentant un protome de taureau, p. 62-63, fig. 61-63, qui pourraient être des symboles d'évangélistes. Cependant, les consoles zoomorphes, d'origine perse, sont parfois purement décorative, cf. en Isaurie, celle de Koca kalesi, sous la coupole (photos personnelles). Dans R.O. FARIOLI, op. cit., n° 48 : chapiteau ravennate de 494-526, orné des quatre symboles.

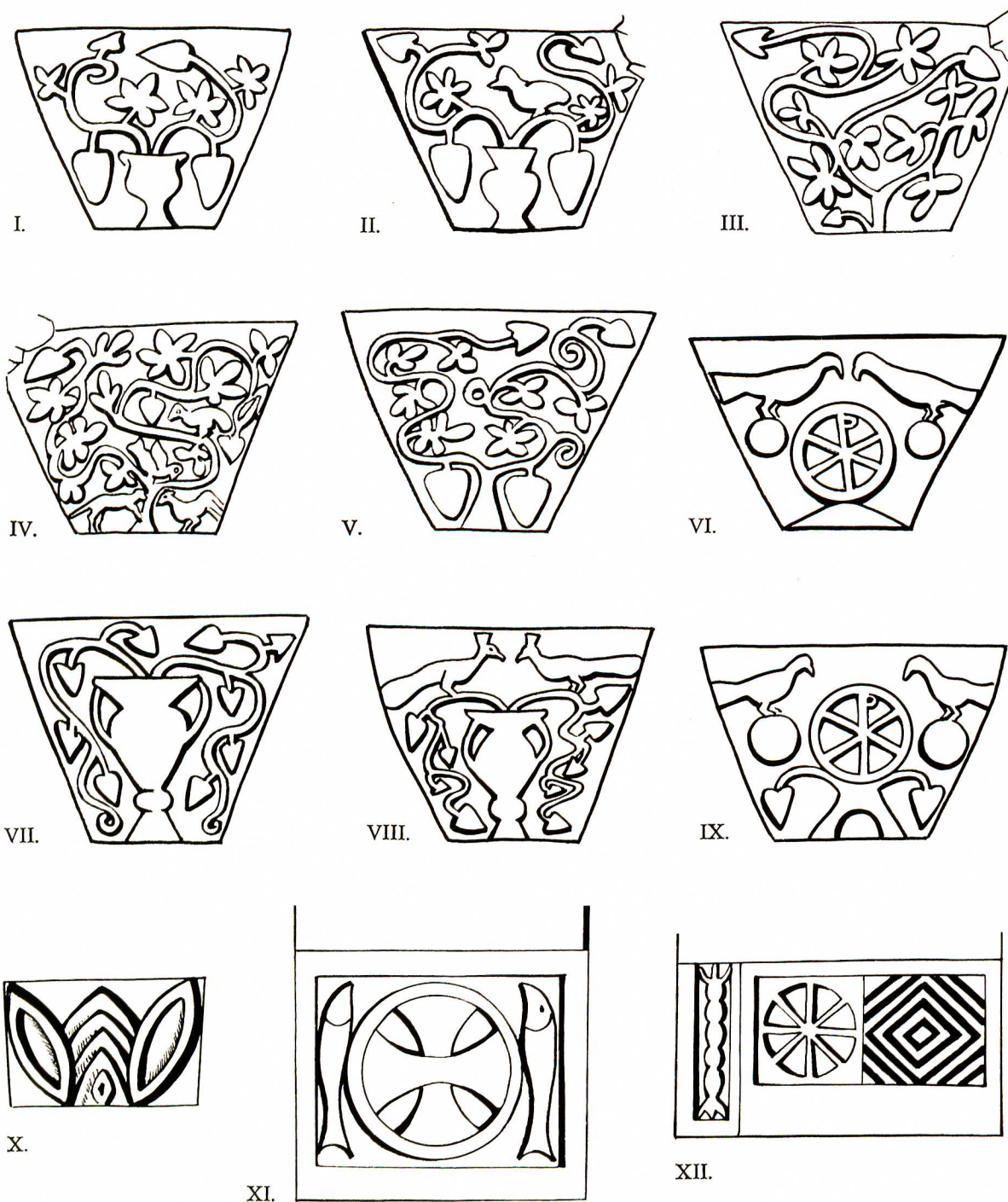


FIG. 31. — Motifs sculptés. I, chapiteau N-E., face O. ; II, ch. N-E., face S. ; III, ch. S-E., face O. ; IV, ch. S-E., face N. ; V, ch. N-O., face E. ; VI, ch. N-O., face S. ; VII, ch. N-O., face O. et ch. S-O., face O. ; VIII, ch. S-O., face E. ; IX, ch. S-O., face N. ; X, décor des consoles occidentales ; XI, plaque occidentale du narthex ; XII, plaques orientales du narthex.



FIG. 32. — Nef centrale de la basilique vue vers le narthex.



FIG. 33. — Plaque située en face de la porte.



FIG. 34. — Plaque d'encadrement de la porte.

En effet, sur la paroi occidentale du narthex, dans le prolongement de la grande entrée de la basilique, on voit une croix de Malte dans un cercle qu'encadrent deux poissons figurés verticalement (Fig. 32, 33, 6 et 31, XI). Il s'agit de l'image paléochrétienne de la croix accostée par les poissons, ces derniers représentant les fidèles attirés par le Christ³².

Enfin, le caractère sacré de l'entrée principale de l'église est marqué par les deux chandeliers sculptés sur les plaques d'encadrement (Fig. 5, 8, 34 et 31, XII). Ce sont des candélabres à trois pieds dont le corps est une superposition d'éléments ovoïdes ; il n'y a pas de flambeau dans la coupelle terminale. Nous ne connaissons pas d'autre exemple de cette symbolique liturgique illustrée à la porte d'une église. L'image la plus voisine est celle d'une mosaïque de pavement, mosaïque située dans l'abside de l'église du prêtre Jean, dans la ville palestinienne de Nébo. On a représenté le sanctuaire, temple à fronton et colonnes, et les deux candélabres sont situés dans les bas-côtés. A. Grabar a montré que cette iconographie venait d'une tradition juive, cette symbolique cosmique qui s'attachait au chandelier à sept branches ayant été également retenue par les chrétiens³³. A Midye, les maîtres d'œuvre ont sans doute voulu insister sur la valeur symbolique de l'église, image du Paradis.

Il faut dire que la symbolique du candélabre a été particulièrement utilisée en Thrace dans l'iconographie funéraire. Dans les tombeaux paléochrétiens, les peintres ont souvent représenté des chandeliers encadrant la porte d'entrée, mais toujours munis de flambeaux allumés³⁴. Cette dernière image se retrouve également sur des mosaïques tombales et sur des reliefs sculptés avec épitaphes des régions de Trêves, Aquilée, Naples, et surtout d'Afrique du Nord ; on y voit le défunt encadré par des candélabres allumés, l'image montrant le mort au Paradis³⁵. A Midye, si les deux chandeliers semblent plutôt participer à la glorification du temple³⁶, on ne peut s'empêcher de penser qu'ils rappellent peut-être également un culte funéraire. En effet, la chambre sépulcrale occidentale s'ouvre dans le narthex par une fenêtre située face à la porte nord de l'église (Fig. 1, 6, 22) ; cette salle funéraire était partie intégrante de l'ensemble liturgique.

En conclusion, on voit combien l'iconographie des sculptures de Midye est fidèle aux traditions paléochrétiennes et protobyzantines, ce que nous avons déjà constaté pour leur style et pour les caractères architecturaux. Les fragments de bas-reliefs publiés en 1913 par K.H. Škorpil, n'infirmant pas cette conclusion³⁷. D'après les photographies, deux fragments paraissent intéressants. L'un représente le buste d'un Christ bénissant et tenant le livre (Fig. 35) ; le visage serein, le sourire sous la fine moustache, les boucles de la chevelure et la stylisation de la tunique rappellent les images des Zeus provinciaux du bas-empire romain, Zeus dont

32. H. LECLERCQ, *Manuel d'archéologie chrétienne depuis les origines jusqu'au VIII^e siècle*, Paris, 1907, p. 378-380. En Cappadoce, nous connaissons deux exemples monumentaux antérieurs à l'Iconoclisme, dans les églises n° 3 et 4 de Zilve (G. DE JERPHANION, *op. cit.*, I, p. 584 pour le n° 3 où le cerf ne fait pas partie de l'image, mais d'une « Chasse de saint Eustathe » peinte secondairement ; p. 586 pour la n° 4 où l'image n'est pas décrite) et une survivance dans l'église de Hagios Basilios, iconoclaste (G. DE JERPHANION, *op. cit.*, II, p. 106-107, où l'auteur, là encore, n'a pas vu le poisson situé à gauche d'une des croix absidales. Cf. notre thèse principale, en cours).

33. A. GRABAR, *Recherches sur les sources juives dans l'art paléochrétien*, dans *Cahiers Archéologiques*, XI (1960), p. 41-71, surtout p. 58-68 ; et *Cahiers Archéologiques*, XII (1962), p. 115-152, surtout, p. 149-152.

Cf. encore, H. STERN, *Nouvelles recherches sur les images des Conciles dans l'église de la Nativité à Bethléem*, dans *Cahiers Archéologiques*, III (1948), p. 82-105, pl. II, VI, et p. 98-99.

34. D. DIMITROV, *Le système décoratif et la date des peintures murales du tombeau antique de Silistra*, dans *Cahiers Archéologiques*, XII (1962), p. 35-52 (bibliographie, p. 52, n. 3). K. MATEFF, *La peinture décorative de la nécropole de Serdica*, Sofia, 1925.

35. H. LECLERCQ, *op. cit.*, p. 569-570 et du même dans le *Dict. d'arch. chrét. et de lit.*, II, n° 2, col. 1834-1842.

36. Comme on les voit, encadrant la croix sur la plaque lombarde du baptistère de Cividale, J. BAUM, *La sculpture figurale en Europe à l'époque mérovingienne*, Paris, 1937, pl. LXXV, fig. 199.

37. K.H. ŠKORPIL, *op. cit.*, p. 249, fig. 142 à 146.

nous donnons ici un exemple phrygien inédit (Fig. 36). L'autre fragment montre un visage de vierge (Fig. 37) ; c'est le seul élément assez bien conservé d'une série de plaques comparables aux petites icônes de pierre trouvées à Saint-Polyeucte³⁸ ; le visage rond et large est assez proche de celui de la Vierge de l'église constantinopolitaine et de celui d'un bas-relief ravennate³⁹.

*
**

La date exacte de cet ensemble rupestre reste difficile à préciser. Il est décevant, en effet, de ne rien savoir sur ce lieu de culte si important en dehors de ce que fournit l'étude du monument.

De la ville de Midye elle-même, on sait peu de chose. La Μήδεια grecque aurait été construite à côté de l'ancienne Salmydessos⁴⁰ au premier siècle après J.-C. et aurait été « la ville la plus importante du Pont Euxin », ravagée et pillée sous Philippicus en 711 puis, de nouveau, par les Bulgares en 800⁴¹. Midye, située au sud de la Thrace orientale en suivit plus ou moins le destin de terre d'invasions. Après l'ère justinienne, Slaves et Avars s'y avancèrent dans les toutes premières années du VII^e siècle. Les Avars vaincus en 626, la province connut une paix relative jusqu'en 710, date à partir de laquelle, les invasions bulgares se succédèrent. Il faut attendre 815 pour qu'un traité assure la sécurité de la frontière, sécurité qui fut respectée par les Bulgares jusqu'au début du X^e siècle⁴². De ce siècle de paix date l'église Sainte-Sophie de Vize⁴³. Le nom de Midye est cité pour la première fois en 762⁴⁴, ce qui n'infirme pas l'existence plus ancienne de la ville⁴⁵. La cité médiévale se développa tardivement, elle devint siège d'un archevêché sous Andronic II (1282-1328) et métropole peu de temps après⁴⁶. L'importance de son port justifia sa mention sur les cartes italiennes à partir du XIV^e siècle⁴⁷. Puis vint la décadence ; en 1846, ce n'était qu'un village de « cinq cents Grecs et d'une trentaine de Turcs »⁴⁸. On constate une certaine renaissance à partir de la seconde moitié du XIX^e siècle.

38. R.M. HARRISON et N. FIRATLI, *Excavations*, op. cit., *Second and third preliminary reports*, dans *Dumbarton Oaks Papers*, XX (1966), p. 228 et suiv., fig. 33 à 38.

39. Cf. note 38, fig. 34 ; A. GRABAR, op. cit., pl. XXXVII, n^{os} 4, 5. S. Eyice signalait les Vierges orantes trouvées dans les fouilles de l'Haghiasma de l'Hodigitria (cf. note 18) dont l'une a les mains percées pour permettre à l'eau de couler (R. DEMANGEL et E. MAMBOURY, op. cit., p. 155-161).

40. F. SCHÄFFER, *Archäologische Beobachtungen auf einer Reise im Ostlichen Thrakien*, dans *Beiblatt, Jahrbuch des Österreichischen Archäologischen Institutes in Wien*, VI (1903), col. 63-66 (col. 66). Admis par *Paulys Realencyclopädie der klassischen Altertums Wissenschaft*, I, A, 2, à Salmydessos. Repris par Th. SAMOTHRAKES, *Lexique géographique et historique de Thrace*, Athènes, 1963 (en grec), p. 363.

41. Th. SAMOTHRAKES, op. cit., p. 363 ; l'auteur ne donne pas de référence, non plus que S.Th. LAKIDES, *Histoire de l'éparchie de Vize et Midye*, Constantinople, 1899, p. 28, qui dit que Midye fut suffragant d'Héraclée après le concile de Chalcédoine ; non plus que M. STAMOULES, *Recueil sur l'histoire de l'église thrace*, dans *Thrakika*, IV, 1940, p. 143, qui cite un premier évêque du III^e siècle, un second du V^e, un troisième en 879 (cette dernière mention se retrouve dans MANSI, *Sacrorum conciliorum*, 1767, t. XVII A, col. 376).

42. G. OSTROGORSKY, *Histoire de l'état byzantin*, Paris, 1956, p. 111, 115, 122, 129-131, 157, 182, 197-199, 219-221, 223, 225, 229, 258, 282, 284 ; carte p. 291 (Midye est à peu près sur le même parallèle qu'Andrinople).

43. C. MANGO, *The byzantine church at Vize (Bizye) in Thrace and St Mary the Younger*, dans *Recueil des travaux de l'Institut d'études byzantines*, XI, Belgrade, 1968, p. 9-13. Nous remercions ici cet auteur qui nous avait indiqué l'intérêt des monuments rupestres de Thrace. Pour l'église de Vize, cf. S. EYICE, dans *Les monuments byzantins en Thrace*, op. cit., p. 327-333, fig. 1-9. De cette même époque datent peut-être une chapelle cruciforme et les ruines d'une église à Enez, S. EYICE, op. cit., p. 348-349, fig. 60-63.

44. Théophane, ed. de Boor, I, p. 434.

45. F. SCHÄFFER, op. cit., col. 65, signale de nombreux tombeaux ruinés et K.H. ŠKORPIL, op. cit., p. 249, fig. 146, décrit un entablement antique orné d'une guirlande et d'une tête de Méduse.

46. H. GELZER, *Georgii Cyprii Descriptio Orbis Romani. Accendit Leonis Imperatoris genuina adnec inedita*, Leipzig, 1890, p. 101, n^o 228.

47. F. SCHÄFFER, op. cit., note 1, sous le nom d'Omidia (Midya au XVII^e siècle, vérifications personnelles).

48. X. HOMMAIRE DE BELL, op. cit., I, p. 149.



FIG. 35. — Christ bénissant (ph. Škorpil).



FIG. 36. — Zeus phrygien (collection particulière, Beyrouth).



FIG. 37. — Visage de la Vierge (ph. Škorpil).

Avant le ^x^e siècle, la région connut donc trois périodes paisibles, l'époque protobyzantine et spécialement la première moitié du ^{vi}^e siècle, les trois derniers quarts du ^{vii}^e siècle, et, la plus grande partie du ^{ix}^e. La création d'un lieu de culte aussi important que celui de Midye se justifierait mal dans une époque troublée, il est donc assez vraisemblable que ce monument appartienne à l'une de ces trois périodes.

Il nous paraît difficile de dater cet ensemble du ^{ix}^e siècle. En effet, architecture et décors étant très homogènes, il s'agirait d'une copie sans faute d'un modèle protobyzantin, ce qui serait peu explicable pour un site si retiré. Dans les grands centres de civilisation, on a longtemps pu pasticher avec un certain succès les œuvres du passé, il n'en était pas de même dans les villes écartées. D'autre part, les maîtres d'œuvre de Midye, bien que soigneux. étaient de talent médiocre, ils auraient trahi leur époque médiévale, c'est ce qu'on voit lorsqu'on analyse les décors provinciaux de Thèbes et de Skripou qui sont d'un ^{ix}^e siècle archaïsant⁴⁹. Le plan général de Midye, établi en fonction de besoins liturgiques particuliers, nécessitait une invention créatrice et cependant les éléments architecturaux et ornementaux sont toujours ceux du ^v^e siècle et du ^{vi}^e. De même, le programme décoratif de l'haghiasma et de l'église sont inspirés du christianisme primitif de façon originale mais rigoureuse. On voit mal comment des maîtres d'œuvre de province aurait pu à la fois improviser et suivre fidèlement une tradition qui ne leur serait plus familière et dont on n'aurait pas d'illustration dans le voisinage.

Il est plus difficile de distinguer entre les deux autres périodes, celle du ^{vi}^e siècle et celle des trois derniers quarts du ^{vii}^e et des premières années du ^{viii}^e. Si l'on juge d'après la survivance de la symbolique paléochrétienne et du thème local des candélabres encadrant la porte, il semble que les maîtres d'œuvre étaient originaires de la province thrace. Quant au style des décors, il peut tout aussi bien caractériser de médiocres artisans du ^{vi}^e siècle que des sculpteurs du haut Moyen Age⁵⁰. Là encore, l'homogénéité de cet ensemble rupestre, la fidélité aux modèles et à l'inspiration du ^v^e siècle et du ^{vi}^e, l'ambition même de ce projet monumental et la qualité de cet art rupestre nous feraient pencher pour l'époque justinienne ; ceci d'autant plus que les invasions slaves et avars ont dû amener une rupture dans la vie de la province. Il faut espérer qu'un texte ecclésiastique, qu'un récit hagiographique, viendra un jour éclairer ce problème.

Quoi qu'il en soit, il semble que ce sanctuaire ait été créé en deux fois. En premier lieu aurait été creusé le petit ermitage occidental (Fig. 1) installé non loin de la source souterraine, merveille naturelle sans doute déjà vénérée. Par la suite, en raison de cette haghiasma mais aussi peut-être en raison du saint ermitage, on aurait creusé l'ensemble des salles rupestres, la salle à coupole de la fontaine sacrée, la basilique et son couloir périphérique qui devait, en effet, servir aux processions. La chambre funéraire dut servir aux inhumations de ce premier ermite hypothétique et aux higoumènes d'un monastère installé

49. A. GRABAR, *Sculptures*, op. cit., p. 90-99, pl. XXXIX-XLIII. A Skripou, 873-874, la symbolique paléochrétienne est rare (paons et colombes seulement), le style à la fois plus sec et plus prolixe, les innovations nombreuses (animaux seuls ou combattant sculptés dans des rinceaux, feuilles à cinq lobes, rosaces particulières, etc.) ; à Thèbes, 872, les thèmes du ^{vi}^e siècle sont très enrichis (cf. en particulier les deux paons, pl. XLIII, n° 3). Le style d'une époque se décèle également dans certaines copies savantes ; ainsi, l'église ronde de Gagik

construite à Ani vers l'an 1000 qui devait imiter la rotonde de Zwarnotz est d'un type plus grêle et de sculptures plus sèches que son modèle, cf. *Architettura med. arm.*, op. cit., fig. 73-76 et 113-114 et photos personnelles.

50. Cf. note 22. Il est certain, d'autre part, que le haut Moyen Age est défini par la dégénérescence des formes antiques et protobyzantines ; cf. J. BAUM, op. cit., pl. LVI-LXXVIII (notamment, la technique des sarcophages d'Aquitaine reste dans la ligne de l'art signalé à propos des piliers de Saint-Polyeucte, p. 67, fig. 25).

en ce lieu de pèlerinage, monastère dont il ne nous reste que cette crypte sépulcrale⁵¹ ; au-dessus du tombeau de la paroi orientale on a creusé une niche ronde qui a pu avoir l'usage d'une absidiole (Fig. 22) ; la fenêtre carrée qui ouvre cette niche sur le narthex permettait aux pèlerins de voir dans la chambre funéraire comme dans une crypte martyriale.

La grande inscription absidale comme la croix qui la surmonte et la croix gemmée de la paroi nord (Fig. 12-14) peuvent être attribuées au IX^e siècle et vraisemblablement à l'époque iconoclaste. Le décor de la conque rappelle, en particulier, la grande croix de l'abside de Sainte-Irène de Constantinople. A la fin du X^e siècle et au XI^e, il semble que le monument a été très fréquenté si l'on en juge par le style de quelques graffiti du narthex. Nous ne savons pas quand eut lieu l'effondrement de la falaise qui emporta la façade et la nef nord de la basilique (Fig. 10). Xavier Hommaire de Hell nous apprend seulement qu'en 1846, la source était encore en fonction, mais les cryptes étaient délaissées et les prêtres grecs du village ignoraient eux-mêmes le nom et la signification passée du monument⁵². Les salles rupestres sont aujourd'hui à peu près dans l'état où les vit le savant géographe, car les restaurations du XIX^e siècle sont ruinées et la végétation envahit de nouveau le site.

Nicole THIERRY.

51. Cette salle est peu décorée, deux croix gravées sur les tympans, des consoles à denticules ioniques sont les seuls ornements (fig. 21, 22). Elle n'est pas sans rappeler la chambre funéraire rupestre à nombreux

arcosolia creusée près du complexe monastique de Qalat Seman ou celle de Kars el-Benat, cf. H.C. BUTLER, *op. cit.*, plans p. 99 et 92.

52. X. HOMMAIRE de HELL, *op. cit.*, IV, p. 376.

UN RELIEF EN STÉATITE BYZANTIN AU MUSÉE DE VOLOGDA

par Basile POUTSKO

Il s'agit d'un relief (6, 4-5, 9 cm sur 7, 9-6, 8 cm, avec le cadre) en stéatite clair qui représente saint Eustathe Plakida et appartient au Musée régional de Vologda, au Nord de la Russie (inv. n° 5438) ¹ (Fig. 1). Il provient du monastère du Saint-Esprit (Sviato-Duhov) où il avait été déposé après l'incendie qui ravagea en 1774 le monastère Spaso-Kamennyj sur le lac Koban. Un inventaire de ce monastère rédigé en 1670, en fait mention dans sa description de l'iconostase de l'église de la Transfiguration : « ... icône d'Eustathe Plakida, relief en os blanc (sic) encadrée d'argent » ².

Le saint est représenté sur un cheval qui se cabre effrayé par la vision d'une croix qui apparaît dans le coin gauche supérieur de l'icône ³. Le cavalier, non moins surpris par la vision, se signe de la main gauche qu'il porte à son front. Il porte des vêtements civils ou peu caractérisés : une tunique et un manteau qui flotte derrière le dos du saint. Celui-ci, nimbé, est barbu et a des cheveux assez longs. Il tient dans sa main gauche une lance. Le mouvement du cheval, qui s'arrête brusquement au milieu d'une course rapide, est rendu avec art (les deux jambes de devant ont été refaites, lors d'une restauration ancienne). On notera, en outre, la selle et le harnachement du cheval, d'un dessin soigné. Cette image, carrée, est entourée d'un bord en saillie (et enfermée dans un cadre en argent, avec ornements, dont nous ne nous occuperons pas ici).

Quoique le culte de saint Eustathe n'ait jamais été aussi répandu que celui de Georges ou de Démètre, nous en connaissons plusieurs images byzantines et russes. L'iconographie du relief de Vologda est conforme à une tradition de l'art byzantin, qui représente saint Eustathe au moment où, étant à la chasse, il voit apparaître devant lui une croix lumineuse ⁴. Le plus souvent cette croix est figurée entre les bois d'un cerf que chassait le saint, à moins qu'elle ne soit remplacée par une image du Christ sur un disque lumineux, toujours entre les cornes du cerf. Mais les iconographes byzantins connaissent aussi la formule simplifiée — vision de la croix seule — que reprend l'icône de Vologda.

L'art russe du Moyen Age connaissait les images de saints cavaliers (le plus souvent, c'est saint Georges) depuis le XI^e siècle ⁵, mais l'attitude du cheval y est moins mouvementée,

1. L'auteur remercie I.A. Piatnitskaya d'avoir mis à sa disposition des photographies du relief.

2. P. SAVVAITOV, *Opisanie Vologodskogo Spasokamenskogo Duchova monastyria*, Saint-Petersbourg, 1860, p. 36. N.I. SUVOROV, *Opisanie Spaso-Kamenskogo čto na Kubenskom ozere monastyria*, etc., Vologda, 1871, p. 45. I.K. STEPANOVSKIJ, *Vologodskaja starina, istoriko-archeologičeskij sbornik*, Vologda, 1890, p. 83. M.V. ALPATOV, *Eine byzantinische Relief-Ikone des hl. Demetrios in Moskau*, dans *Belvedere*, 1930, p. 24, pl. 29, 3.

3. Sur les images de la vision d'une croix : D.V. ANALOV, *Les origines hellénistiques de l'art byzantin*,

Saint-Petersbourg, 1900, p. 199, 223. S. DER NERSESIAN, *The illustration of the homilies of Gregory of Nazianzus*, dans *Dumbarton Oaks Papers*, 16, 1962, fig. 15.

4. H. DELAHAYE, *Les légendes grecques des saints militaires*, Paris, 1909.

5. Reliefs de saints cavaliers du XI^e et XII^e siècle, à Kiev : T.V. NIKOLAEVA, *Proizvedenia melkoj plastiki*, n°s 27 a, 29 a, 30 a, 34. N.G. PORFIRIDOV, *Georgij v drevnerusskoj plastike*, dans *Soobščenia Gos. Russkogo Muzeia*, VIII, 1964, fig. 5, 6, 8, 9. M. MAKARENKO, *Russkoe dekorativnoe iskusstvo*, I, Moscou, 1962, fig. 63.

et c'est pourquoi, malgré l'inscription qui a dû être tracée en Russie et ne fait qu'imiter en la déformant une inscription grecque (ΕΒΕΤΑΦΙ Ο ΠΛΑΚΙΔΙΟ ΟΠΟΒΕΤΟ), nous croyons que cette stéatite est byzantine. Aussi c'est parmi les œuvres byzantines que nous chercherons des pièces apparentées.

Peu de reliefs byzantins en stéatite qui figureraient des saints cavaliers ont fait l'objet de publications. Citons le beau saint Démètre à l'Oružeinaya Palata de Moscou⁶, et un relief comparable à la Walters Art Gallery à Baltimore⁷; les deux sont attribués au XI^e siècle. Le Bargello de Florence possède un autre stéatite figurant saint Georges (XI^e-XII^e siècle)⁸. Sur les pièces de Moscou et de Florence, le saint cavalier est représenté en triomphateur; sur celle de Baltimore, le cheval de Georges se cabre, tandis que le saint frappe le dragon, mais l'image n'a pas la dynamique qui est une des caractéristiques essentielles du relief de Vologda.

La scène y occupe toute la surface de la plaquette. La façon de traiter le cheval fait penser à certaines œuvres de haute époque byzantine, comme le plat en argent de l'Ermitage, avec l'image de Constance II (fin du IV^e siècle)⁹ ou l'ivoire Barberini du Louvre (VI^e siècle)¹⁰. Mais les traits caractéristiques du relief de Vologda en font une œuvre d'une autre époque, quoi qu'il n'est pas toujours facile de citer des reliefs analogues qui seraient en stéatite. Relevons le relief en marbre du XIV^e siècle, à Saint-Marc de Venise, qui figure saint Georges (pédestre)¹¹, ou le cavalier au galop volant, sur un camée en sardonix du XIII^e siècle¹², dont le relief cependant est très différent. G.N. Čubinašvili attribue au VI^e-VII^e siècle une stèle à Natlis-Mcemeli¹³, avec une image de saint Eusthate, et affirme que ce sujet disparaît après l'époque paléochrétienne. Mais on le retrouve dans les psautiers byzantins du IX^e au XIII^e siècle, comme illustration du psaume XCVI, 11: « La lumière éclaire le juste... », et on sait que dans ces manuscrits le thème de la vision d'une image du Christ par ce saint avait servi d'argument contre les iconoclastes¹⁴.

Les saints cavaliers figurés sur un relief byzantin du XIII^e-XIV^e siècle, au Friedrich Museum à Berlin¹⁵ et sur une mosaïque portative du Louvre¹⁶ sont d'un dessin très différent de celui du stéatite de Vologda, mais il n'est pas difficile de trouver une certaine parenté entre ces trois figurations. Si V.N. Lazarev a pu constater, dans les mosaïques de Carye Djami, la présence du « plus pur esprit d'hellénisme »¹⁷, il n'est que plus naturel de reconnaître des traditions hellénistiques dans des œuvres de plastique. Ainsi, sur l'icône de Vologda, c'est à cette tradition que devrait remonter le mouvement complexe du cheval et la vigueur de son mouvement. Les mêmes traits se retrouvent sur une icône en stéatite du prophète Élisée

6. Souvent reproduit, en dernier lieu: A.V. BANK, *Byzantine Art in the collections of the URSS*, 1965, pl. 150-151. V. aussi M.V. ALPATOV, *Etudy po ist. russ. iskusstva*, I, Moscou, 1967, p. 52-55, fig. 29.

7. *The Walters Art Gallery. Early Christian and Byzantine Art. An Exhibition held at the Baltimore Museum of Art*, Baltimore, 1947, n° 598. Ce relief pourrait être postérieur.

8. G. SCHLUMBERGER, *L'épopée byzantine*, II, p. 132.

9. BANK, *l.c.*, pl. I; A. GRABAR, *L'âge d'or de Justinien*, Paris, 1966, pl. en couleur, p. 302.

10. Souvent reproduit, en dernier lieu: A. GRABAR, *l.c.*, fig. 319.

11. Otto DEMUS, *The Church of San Marco in Venice*, Washington, 1960, fig. 41.

12. H. WENTZEL, *Mittelalterliche Gemmen in den*

Sammlungen Italiens, dans *Mitteilungen des Kunsthist. Instituts in Florenz*, VII, p. 3-4.

13. G.N. ČUBINAŠVILI, *Peščernye monastyri David-Garedži*, Tbilisi, 1948, p. 31-32, pl. 7, 37.

14. A. GRABAR, *L'iconoclasme byzantin*, Paris, 1957, p. 200-201, fig. 160. S. DUFRENNE, *L'illustration des psautiers grecs du Moyen Age*, I, Paris, 1966, p. 32-33, 43, pl. 21, 35. — Tandis que dans les psautiers du IX^e siècle, publiés dans les ouvrages ci-dessus, Eustathe voit une image du Christ entre les cornes du cerf, les manuscrits du psautier grec du XI^e-XII^e siècle (Brit. Mus. add. 19.352 et Vat. Barber. gr. 372) montrent une vision de la croix comme sur le relief de Vologda.

15. O. WULFF, *Altchristliche, mittelaltchristliche und italienische Bildwerke*, II, Berlin, 1911, p. 63, n° 1855.

16. *Ibid.*, p. 221, pl. 304.

17. V.N. LAZAREV, *Istoria vizant. živopisi*, I, p. 216.

(xiv^e siècle) au Musée Historique de Moscou¹⁸ et sur une miniature du prophète Habacuc, dans un manuscrit du Nouveau Testament suivi d'un Psautier (xiv^e siècle), dans le même Musée¹⁹.

Bref, à en juger d'après son style, l'icône de Vologda date sûrement de la première moitié du xiv^e siècle. Comme on l'a dit plus haut, ce relief avait appartenu d'abord au monastère Spaso-Kamennyj. Ce couvent avait été fondé par un prince local, à la fin du xiii^e siècle, et par la suite avait fait l'objet de diverses offrandes princières, parmi lesquelles figurait une icône de la Vierge apportée de Constantinople, à la fin du xiv^e siècle²⁰. Le relief que nous publions pourrait avoir atteint ce couvent par la même voie.

Basile POUTSKO.

18. Inventaire n° 75.021. La petite icône avait appartenu au xvi^e siècle à D.I. Godounov.

19. ALPATOV, *l.c.*, p. 160.

20. SUVOROV, *l.c.*, p. 4, 6. *Slovar istoričeskij o sviatich*

proslavlennyh v Rossijskoj cerkvi, etc., Saint-Petersbourg, 1836, p. 26-27. N. BARSUKOV, *Istočniki russ. agiografii*, Saint-Petersbourg, 1882, p. 36. *Skazanie Jaroslavovo o Spaso-Kamennom monastyre*, dans *Pravoslavnyi sobesednik*, Février 1861, p. 210-211.



FIG. 1. — Vologda, Musée. Icône en stéatite. Saint Eustathe.

Herrscherbild') in a triclinium intended to bear witness to papal sovereignty⁷⁴. Ladner, in fact, interprets the *imperium* conferred by Leo III on Charlemagne as involving additional rights and duties, not territories and populations, and particularly 'the protection of the Universal Church, and especially the Roman Church'⁷⁵.

It seems that here again Leo III's choice is highly traditional. Charlemagne, like Constantine, receives a lance with which to transfix the enemies of the Church. For there was, of course, in this iconography of imperial origin no implication that Constantine's *imperium* derived from his option for the cause of Christianity; it was rather that he received the additional office of Protector of the Church. This was conferred upon him directly by Christ, but in the triclinium mosaic Charlemagne receives his office from Peter. But there could be only one person who made Peter's options known, his successor as bishop of Rome. The implication is that the Church of Rome henceforth chooses its protector itself.

Curiously, then, there does not seem to be any direct allusion in these mosaics to the papal claims, as set out in the *Constitutum Constantini*, to temporal authority in the West⁷⁶. The most that can be said is that in both the *Constitutum* and the mosaic the pope's spiritual authority was made manifest. Moreover any allusion to Constantine is only implicit in the office represented by the vexillum. The case would be different if the investiture of Constantine had originally been represented the other side. But such a hypothesis seems fraught with difficulties. The theme and symmetry of the monument seem to require that the scene which is the counterpart of Peter investing Leo and Charlemagne should represent an apostle exercising the mission received in the central scene. If Christ is represented investing either Silvester and Constantine or Peter and Constantine the symmetry is destroyed. A scene, however, involving Saint Paul would not only be symmetrical but, given the status accorded to him at Rome, extremely apt. Saint Paul is not to my knowledge represented elsewhere investing another person with authority. But he is represented teaching and baptizing. Either of these subjects would fit the case, the more so as such scenes were certainly represented in Leo III's other triclinium.

Paris.

(To be concluded.)
Christopher WALTER.

74. *Idem*, p. 34.

75. G.B. LADNER, "Aspects of Medieval Thought on Church and State," in *Review of Politics*, IX, 1947, p. 406.

76. If Ohnsorge is right that the *Dispositio* — the part distinguishes the *Constitutum Constantini* from the *Legend of Saint Silvester* — was not composed till 804, and if the mosaics of the triclinium had already been executed by then, it is less surprising that their iconography contains no explicit reference to the ideas contained in the *Constitutum* (cf. OHNSORGE'S,

art. cit., note 61). However, although some do not see an evident reference to the *Constitutum* in the letter addressed by Pope Hadrian I to Charlemagne in 778 (*vid. sup.*, p. 171), as apparently Fuhrmann (cf. *art. cit.*, "Konstantinische Schenkung...", note 61, p. 121), the notions are so similar that there can be no doubt that the *Constitutum* simply puts in legal form ideas already current in the VIIIth century. It therefore remains an unsolved puzzle why Leo III in a monument intended to set forth the independent status of the papacy restricted himself to a title based uniquely upon the apostolic succession.

LE DÉCOR PEINT DE L'ÉGLISE DE SAMARI EN MESSÉNIE*

par H. GRIGORIADOU-CABAGNOLS

Dans la région de la Messénie, en Grèce, au milieu du vallon solitaire de Samarina, se trouve une belle église, dédiée à la Mère de Dieu « Source de vie » et depuis longtemps connue des historiens de l'art sous le vocable de Samari¹ (fig. 1).



FIG. 1. — L'église de Samari (vue nord-ouest).

A défaut d'inscription votive révélant la date de sa construction, l'architecture et les fresques seuls témoignent de son âge ancien. Les peintures, malgré leur état fragmentaire, suffisent à dégager la qualité de l'œuvre, dont le style, constituant une des plus heureuses interprétations des principes classiques sous leur aspect médiéval, force à fixer, même *a priori*,

* Cet article est un extrait de la thèse de troisième cycle, préparée sous la direction du professeur A. GRABAR et soutenue en juin 1968 à la Sorbonne. Je tiens à remercier M^{me} M. SOTIRIOU qui a mis à ma disposition la plupart des photos publiées dans le présent écrit.

1. Surtout : G. MILLET, *Recherches sur l'iconogra-*

phie de l'évangile aux XIV^e, XV^e et XVI^e siècles, Paris, 1960 (2^e éd.), *passim* ; M. SOTIRIOU, *Les débuts de la Renaissance des Paléologues en Grèce continentale et dans les Îles Grecques au XIII^e siècle* (en grec, résumé en français), in *Deltion Archéologikis Etaireias*, IV période, IV, 1966, p. 259-261, pl. 48-52.

des limites dans le temps : les cadres des XI^e et XII^e siècles doivent être respectés. G. Millet ayant relevé les principales caractéristiques de l'architecture de l'église aboutit à des suggestions identiques².

Le manque de dédicace ne permet que des hypothèses assez fragiles sur les circonstances matérielles de la genèse de l'œuvre. L'absence d'agglomérations aux environs indique que le monument fut plutôt une fondation de piété ou de prestige qu'un édifice répondant à des nécessités de culte d'une communauté villageoise. Ainsi, à en juger par les dimensions assez grandes du bâtiment, on est en droit de penser qu'il servait probablement de catholicon à un petit couvent, fondé par une personne riche. D'autre part, la qualité des fresques, la maîtrise des moyens et de procédés invitent, — d'après les attributions fréquemment suggérées pour les œuvres anonymes —, à considérer le fondateur du monument comme originaire de la capitale. Mais, faut-il obligatoirement limiter la possibilité de financement d'une œuvre de qualité aux seuls membres de certains milieux de Constantinople, surtout quand un des faits caractéristiques de la structure sociale du XII^e siècle était précisément l'existence d'une noblesse terrienne provinciale, aux moyens financiers rivalisant, sinon surpassant, ceux des princes et des hauts fonctionnaires constantinopolitains ? Et si même le raffinement artistique ne correspondait pas aux goûts profonds des riches provinciaux sans culture humaniste, l'ambition seule aurait pu les pousser à désirer imiter les œuvres exécutées à Constantinople. Le déplacement des artistes semble d'ailleurs avoir été un des éléments des plus caractéristiques de la production artistique du XII^e siècle. Il ne faudrait pas ainsi exclure la possibilité de présence de peintres, appartenant à des ateliers urbains, dont l'apprentissage savant aurait pu assurer la création d'une œuvre à la hauteur des aspirations du fondateur probable de Samari.

DISTRIBUTION DES SUJETS

Les fragments de fresques conservés ou simplement reconnaissables sont disposés à différents endroits de l'édifice de telle manière que, sans pouvoir procéder à la reconstitution globale de l'ensemble du décor, on peut au moins affirmer que la distribution des sujets suit les principes habituels des monuments byzantins. Le programme iconographique de Samari, extrêmement restreint et laconique, met en évidence sans ambiguïté le contenu essentiellement dogmatique des décors byzantins aux XI^e et XII^e siècles. La répartition des sujets reproduit des cycles consacrés à chaque partie de l'église.

Dans la coupole figure le buste du Pantocrator, accompagné de huit prophètes³ groupés par deux entre les quatre fenêtres du tambour, tandis que, des évangélistes qui occupaient les pendentifs, ne subsiste que celui du pendentif nord-ouest. Dans le cul-de-four de l'abside est représentée la figure de la Vierge assise sur le trône et tenant l'Enfant sur ses genoux ; au-dessous de la Vierge on voit le Christ mort étendu sur le suaire (fig. 4). Plus bas sont peints quatre évêques en effigie, tous revêtus de phélonia ornés de croix. Le cortège des évêques se prolonge sur les parois latérales de l'abside (fig. 6).

2. G. MILLET, *L'École Grecque dans l'Architecture Byzantine*, Paris, 1916, *passim*, fig. 30-32, 88. P. VERSAKIS, *Églises Byzantines de Messénie. Samarina* (en grec), in *Archéologiki Ephiméris*, 1919, p. 89-95 décrit aussi,

très sommairement, l'architecture de Samari. Le monument a été restauré en 1962 par la Direction d'Anastylas : N. DRANDAKIS, *Chroniques* (en grec), in *Archéologikon Deltion*, 17, 1963, t. II, p. 89-90, fig. 97 a.

3. M. SOTIRIOU, *op. cit.*, pl. 49, 51 a.

Un iconostase en marbre sépare le sanctuaire du naos ; son architrave adossée aux deux piliers de l'entrée du chœur sert d'encadrement aux images qui y sont peintes (fig. 7). Sous la figure de la Vierge Hodigitria, représentée en haut du pilier nord, on aperçoit la silhouette minuscule de saint Zosimas offrant la communion à Marie l'Égyptienne figurée en bas du pilier sud, au-dessous de l'image du Christ trônant qui fait pendant à celle de la Vierge.

Des scènes de fêtes christologiques, peintes sur les voûtes des bras de la croix et sur leurs tympans, six seulement subsistent. Pourtant, le cycle original devait en comprendre douze si l'on considère les espaces disponibles dépourvus de leur décor ainsi que la Pentecôte du narthex. L'Ascension, conformément à la tradition, se déroule dans la voûte absidale (fig. 7). L'Annonciation prend place sur la partie orientale de la voûte nord (fig. 2) ; la Présentation du Christ au Temple lui fait face⁴. Quelques traces de la scène des Rameaux subsistent sur la partie nord de la voûte occidentale, tandis qu'au-dessus de la fenêtre du tympan ouest on distingue le Crucifiement. La Descente aux Limbes, — mise en évidence comme à Daphni⁵ —, est peinte sur la partie orientale de la voûte sud (fig. 3). L'Adoration des Mages décore le tympan de celle-ci (fig. 3 et 12).

Des groupes de médaillons, encadrant des bustes de prophètes, remplissent les calottes des bas-côtés occidentaux : quatre dans la calotte sud et huit dans la calotte nord⁶. Sur leurs tympans sont peintes de petites scènes bibliques à allusion eucharistique ; on peut reconnaître la Philoxénie d'Abraham, le Sacrifice d'Isaac et les Trois Hébreux dans la Fournaise. Sur les murs inférieurs du naos subsistent des traces d'une rangée de personnages debout.

Au narthex, la partie centrale de la voûte comprend la représentation de la Pentecôte, dont il ne reste que l'un des deux groupes de six apôtres peints sur la partie occidentale du berceau. Deux groupes de personnages représentant les Tribus et les Langues remplissent les extrémités supérieures de la façade de l'arc qui encadre la porte du narthex⁷ (fig. 8). Sur les parties latérales de la voûte — chacune divisée en huit espaces encadrés —, se déroulent les seize épisodes du cycle de la Passion. Seules cinq scènes sont facilement reconnaissables : la Prière au Jardin des Oliviers (fig. 14), le Chemin de la Croix, le Portement de la Croix par Simon le Cyrénéen, le Lavement des Mains de Pilate (fig. 13) et la Descente de la Croix⁸. Parmi les fragments des autres scènes on pourrait reconnaître la Trahison de Judas et l'Arrestation de Jésus.

L'emplacement du cycle de la Passion au narthex, en rigueur dès le milieu du XI^e siècle⁹, ne pose aucun problème. Il est toutefois intéressant de noter que le cycle des Miracles, dont le caractère nettement narratif ne convenait pas au choix « classique » des sujets de Samari, a été exclu, bien qu'on en continue la pratique dans des églises de plus grandes dimensions. Par contre, on a conservé le cycle de la Passion, certainement en accord avec la tendance, progressivement développée, d'un approfondissement des liens entre le programme iconographique des décors et la liturgie. Événement qui prend place dans l'histoire, la Passion du

4. *Ibid.*, pl. 52.

5. G. MILLET, *Le monastère de Daphni*, Paris, 1899, p. 90, pl. XVII.

6. Même décor dans les berceaux de Saint-Luc en Phocide et de Néra Moni de Chios : E. DIEZ-O. DEMUS, *Byzantine Mosaics in Greece, Hosios Lukas and Daphni*, Cambridge, 1931, fig. 18-19, pl. III ; A. ORLANDOS, *Monuments Byzantins de Chios*, t. II, Athènes, 1930, pl. 24, 1 et 26, 1.

7. La Pentecôte, dernière étape des fêtes christo-

logiques, est également représentée dans le narthex dans les églises Tchaouch In de Cappadoce, Néra Moni de Chios, Saints-Anargyres de Kastoria : G. de JERPHANION, *Les églises rupestres de Cappadoce*, Paris, 1935-1942, t. I, p. 543, pl. 139, 3 ; T. SCHMIT, *Néra Moni* (en russe), Moscou, 1914, t. II, p. 137 ; S. PELEKANIDIS, *Kastoria. Peintures murales byzantines*, Salonique, 1953, album, pl. 36, 37 a-b.

8. G. MILLET, *Évangile*, *op. cit.*, p. 42, note 1, y avait reconnu un Crucifiement.

9. *Ibid.*, p. 32.



FIG. 2. — L'Annonciation.

Christ, rendue intemporelle par le rituel de l'Eucharistie, se renouvelle périodiquement sur l'autel du sanctuaire.

Le cycle de Samari, — bien qu'étant le plus détaillé parmi ceux connus avant l'époque des Paléologues —, est marqué d'un sentiment de cérémonial qui le prive de tout accent dramatique. Le style d'ailleurs prolonge celui du naos. Seule l'échelle a changé. Les scènes, plus petites et disposées en registres superposés, font penser à un modèle différent de celui des compositions du naos, hypothèse qui permettrait d'expliquer aussi le grand nombre d'épisodes. Il semble que l'influence des icônes portatives et des miniatures ait commencé à envahir le domaine de l'art monumental dès une époque relativement reculée, faisant ainsi réapparaître, par des voies latérales, l'intérêt pour le narratif. A Samari, l'influence se cantonne au narthex ; ailleurs, elle gagne le naos même.

Le mauvais état de conservation des fresques oblige à procéder à leur analyse en insistant surtout sur ce qui ressort de l'iconographie d'abord, puis du style.

ÉTUDE ICONOGRAPHIQUE

La sobriété qui caractérise le choix et la distribution des sujets se reflète également dans les types iconographiques choisis. Les valeurs illustratives ont peu préoccupé le peintre, soucieux surtout de mettre en lumière l'essentiel de chaque image avec un laconisme d'une remarquable précision. L'accent toujours mis sur le contenu dogmatique des scènes, l'iconographie ignore tout ce qui est anecdotique, pittoresque ou purement narratif.

Dans la représentation de l'Annonciation (fig. 2) les personnages par leur attitude,



FIG. 3. — La Descente aux Limbes.

— l'archange accourt vers la Vierge debout¹⁰ devant un trône sans dossier —, se rapprochent du modèle même de Daphni¹¹, si ce n'est le mouvement plus violent de Gabriel¹² qui trahit une époque postérieure à celle de la mosaïque. Pour la Présentation du Christ au Temple¹³, une seule différence, par rapport à l'iconographie la plus répandue, est à noter : c'est Syméon qui tient l'Enfant dans ses bras, formule dont l'usage, fréquent surtout pendant le XII^e siècle¹⁴, fournit encore un élément pour la précision de la date du décor. Dans la représentation de la Descente aux Limbes (fig. 3), le Christ représenté de face, les yeux fixés vers le spectateur, entraîne Adam agenouillé dans sa marche triomphale, attitude moins fréquemment représentée, mais qui souligne le contenu dogmatique de la scène, à savoir la victoire sur la Mort. Pourtant, la sévérité douce de l'expression du Rédempteur indique que les frontières du XII^e siècle ont depuis longtemps été franchies. Un petit détail est aussi à remarquer : les nimbes des rois-prophètes sont de couleurs différentes, détail qui sans être très répandu dans l'art byzantin se trouve pourtant dans la même scène à Saint-Luc en Phocide ainsi qu'à Néa Moni de Chios¹⁵. Pour l'Adoration des Mages, l'image de Samari ne retient que l'essentiel

10. Bien qu'au XII^e siècle on préfère représenter la Vierge assise, elle continue à se tenir debout à la Chapelle Palatine et à Monreale : O. DEMUS, *The Mosaics of Norman Sicily*, Londres, 1949, pl. 11 a, 59 ; dans le Psautier de Mélisende, cod. Eger., 1139, fol. 9885 (photo British Mus.) ; dans le tétra-évangile arménien FGA 50.3 (XIII^e siècle) : S. DER NERSESSIAN, *Armenian Manuscripts in the Freer Gallery of Art*, Washington, 1963, fig. 13.

11. G. MILLET, *Daphni*, *op. cit.*, pl. XII, 1.

12. Surtout dans les manuscrits enluminés.

13. M. SOTIRIOU, *op. cit.*, pl. 52.

14. Exemples réunis par A. XYNGOPOULOS, *Hypananti*

(en grec), in *Epétérís Etaereias Byzantinon Spoudon*, 6, 1929, p. 329-331, note 1 ; D. SHORR, *The Iconographic Development of the Presentation in the Temple*, in *Art Bulletin*, 28, 1946, p. 24-25. On peut y ajouter Saint-Nicolas Kasnitzi et Saint-Stéphanos de Kastoria, S. PELEKANIDIS, *op. cit.*, pl. 49, 92 ; Monreale, O. DEMUS, *Sicily*, *op. cit.*, pl. 65 b.

15. E. DIEZ - O. DEMUS, *op. cit.*, pl. XIV ; G. MILLET, *Daphni*, *op. cit.*, p. 147, note 2, pl. XVII ; A. GRABAR, *La Peinture Byzantine*, Genève, 1953, fig. p. 98-99, 112, 116-117. Sur l'origine du procédé : Id., *Influences Byzantines sur les peintures murales de Civate*, in *Arte in Europa*, Milan, 1966, p. 281.

des signes iconographiques habituels. L'artiste réduit au minimum le nombre des personnages : l'ange même qui guide les mages de Daphni est absent ici ¹⁶.

Le sujet le mieux conservé du cycle eucharistique montre un laconisme identique. Abraham tenant Isaac par les cheveux a levé le couteau ; un ange s'apprête à arrêter l'acte sanglant. Le récit de la Passion, détaillé en lui-même, est pourtant imprégné de la même sobriété. Seuls deux détails trahissent la tendance naissante vers une humanisation du drame divin, qui s'accroît progressivement au cours du XII^e siècle. Le Christ du Chemin de la Croix est tiré par une corde liée autour de son cou ¹⁷, tandis qu'au Lavement des Mains de Pilate (fig. 13), la femme du juge se penche tendrement vers lui pour l'avertir du rêve évocateur qu'elle a eu la nuit précédente ¹⁸.

La simplicité des schémas iconographiques s'étend également au répertoire, très restreint, des ornements peints du décor. Plutôt conventionnels, ils accompagnent harmonieusement les lignes architecturales de l'édifice, sans recherche d'effets de perspective (fig. 4). Pourtant, certains ornements sont parmi ceux employés surtout vers la fin du XII^e siècle. La trame rectiligne, séparant les chevrons des losanges, tous deux crénelés, de la frise placée dans la clef des berceaux orientaux (fig. 6), apparaît aussi dans le décor d'Episcopi de Mani (église datée d'après son style aux environs de 1200) ¹⁹. Mais c'est surtout l'abondant emploi des minces rinceaux en arabesque sur les vêtements des personnages (fig. 13) qui suit de très près les goûts des artistes de la fin du XII^e siècle.

*
* *

Le décor de l'église présente certains sujets dont l'originalité implique une analyse plus attentive.

Dans l'abside, au-dessous de l'image de la Vierge, apparaît une image-symbole de l'Eucharistie, d'une étonnante capacité allusive. Le corps du Christ mort étendu sur le suaire est escorté de deux séraphins, des rhipidia dans les mains (fig. 4-5). Une inscription, tracée au-dessus de l'image, reproduit les paroles évangéliques sur lesquelles se base l'institution du mystère de l'Eucharistie : « Celui qui mange ma chair et boit mon sang demeure en moi et moi en lui » (Jean 6, 55-56).

Ce rapprochement du sacrifice de la Croix de l'idée du Salut, auquel la participation est rendue possible par le renouvellement sacramental de la Passion, effectué pendant la célébration de la liturgie, met en lumière le contenu de l'image et dégage sa fonction liturgique. La présence des séraphins « officiant », tout en se référant à la liturgie des anges, origine de tout office terrestre ²⁰, permet de préciser avec plus d'exactitude le moment de la liturgie auquel se réfère l'image : il s'agit d'un moment central de la messe, juste après la Grande Entrée (transfert des dons de la prothèse à l'autel pendant que le « chérubicon » est chanté) et avant l'Épiclese et la transformation mystique des saintes espèces en chair et en sang.

16. G. MILLET, *Daphni*, op. cit., pl. XIII.

17. Détail d'abord propre aux fresques Cappadociennes : G. MILLET, *Évangile*, op. cit., p. 266, fig. 391, puis répandu dans toutes les régions : Athen. gr. 93, fol. 166 (photo de la collection des Hautes Études) ; fresque de Mégara (photo appartenant à l'auteur) ; Boiana, A. GRABAR, *La peinture religieuse en Bulgarie*, Paris, 1928, p. 142.

18. Math., 27, 19. Exemples réunis par G. MILLET, *Évangile*, op. cit., p. 621-622, fig. 627.

19. N. DRANDAKIS, *Peintures murales de la Mani Intérieure* (en grec), Athènes, 1964, pl. 79.

20. L'image constitue ainsi une version archaïque de la « Divine Liturgie ».



FIG. 4. — Vue de l'abside. L'image-symbole de l'Eucharistie.

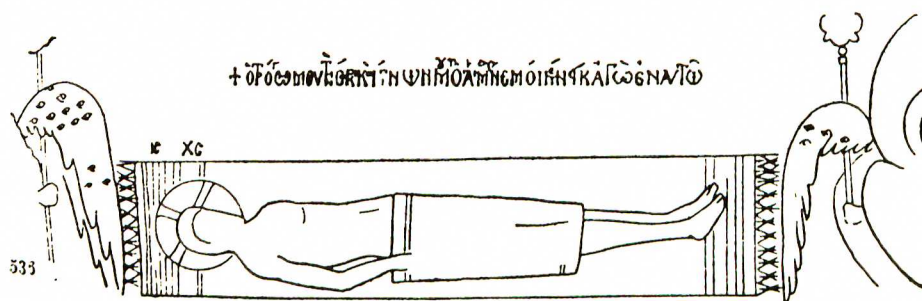


FIG. 5. — L'image-symbole de l'Eucharistie. Dessin (d'après Millet).

La lecture que propose le décor de l'abside de Samari (fig. 4) présente la quintessence même du dogme chrétien, — traduite par des signes picturaux —, dans une combinaison ingénieuse de ses deux points de référence : le verbe fait chair, — Vierge de l'abside —, a été immolé pour offrir à l'Homme la Rédemption, que rend possible le rite eucharistique qui se déroule sur l'autel du sanctuaire²¹. Le niveau d'abstraction que la genèse de l'image de Samari présuppose, — dépouillement total des éléments narratifs de la représentation « historique » du Thrène —, indique que le sujet ne fut conçu qu'au sein d'un milieu de haute culture qui ne pourrait être autre que celui de la capitale.

Le deuxième exemple connu de cette composition appartient au domaine des arts mineurs. Il s'agit de l'émail central du reliquaire de l'ancienne collection Stroganov²². Presque identique à celle de Samari, la composition est aussi accompagnée d'une inscription liturgique : « Le Christ est couché et Dieu est partagé »²³. L'émail daté d'après son style aux XI^e-XII^e siècles est attribué aux ateliers de Constantinople²⁴, hypothèse qui confirme la possibilité de l'origine constantino-politaine du sujet. En tous cas, la probabilité d'une antériorité chronologique de l'émail n'implique pas obligatoirement la notion d'un transfert de l'image des arts mineurs à l'art monumental. Au contraire, son emplacement heureux dans l'abside indiquerait qu'elle fut plutôt une création originale de l'art monumental, destinée à visualiser la signification profonde de la liturgie.

Pourtant on ne peut que s'interroger sur la cause de la brièveté de l'image de Samari dans l'art monumental²⁵, alors que la composition appelée Mélismos, déjà en circulation au XII^e siècle²⁶, va par la suite peupler presque tous les décors. Cette composition représente le Christ-Enfant et souvent bénissant, couché sur une patène posée sur la table d'autel et entouré des évêques « officiants » du bēma. Le corps de « l'Agneau de Dieu » remplace ainsi le pain eucharistique qui sert à l'extraction des parcelles pendant l'office de la préparation des dons. Cette interprétation beaucoup plus réaliste du sacrifice liturgique a sans doute prévalu de par son caractère plus émotif, traduisant plus fidèlement les préoccupations esthétiques des artistes de l'époque des Paléologues.

Toutefois, l'image de Samari a trouvé sa place dans le répertoire iconographique des tissus liturgiques. Une composition analogue à celle de la fresque est peinte sur les épithaphioi liturgiques des temps des Paléologues dont la fonction consistait à couvrir la patène et le calice ensemble, au moment de l'Épiclèse²⁷. Le tissu employé depuis le XIV^e siècle pendant la proces-

21. A. FROLOW, *Deux églises byzantines d'après des sermons peu connus de Léon VI le Sage*, in *Revue des Études Byzantines*, III, 1945, p. 81-82, rapproche l'image de Samari à des épigrammes de Manuel Philès, poète du temps des Paléologues : « Tremble et humilie-toi, homme, si tu vois, ici, la chair morte de Dieu. Ou plutôt, approche et manges-en pour que les pensées charnelles soient mortes en toi. »

22. Belles illustrations : A. BANCK, *Byzantine Art in the Collections of the U.S.S.R.*, Leningrad-Moscou, 1966, pl. 186-187.

23. Plusieurs transcriptions de l'inscription ont été proposées : G. SCHLUMBERGER, *Un tableau reliquaire Byzantin inédit du X^e siècle*, in *Mélanges d'Archéologie byzantine*, Paris, 1895, p. 191 ; N. KONDAKOV, *Les monuments de l'art chrétien au Mont Athos* (en russe), Saint-Petersbourg, 1902, p. 262 ; G. MILLET, *Évangile*, *op. cit.*, p. 499-500, note 4 ; A. BANCK, *op. cit.*, p. 311, 364.

24. G. SCHLUMBERGER, *op. cit.*, p. 192.

25. On ne la retrouve qu'à Dečani : V. PETKOVIĆ, *Le Monastère de Dečani*, Belgrade, 1941, t. II, pl. XCV-XCVI.

26. Fresque de Kurbinovo : G. BABIĆ, *Les discussions christologiques et le décor des églises byzantines au XII^e siècle*, in *Frühmittelalterliche Studien*, 2, 1968, fig. 54-55, l'attitude rigide de l'Enfant couché sur la table d'autel, ornée d'un tissu brodé analogue au suaire de l'image de Samari, rapproche de beaucoup les deux compositions ; patène de Xéropotamou (Mont Athos) et fresque de Saint-Nicolas de Prilep, *ibid.*, p. 385-386, fig. 51, 56, par contre, la composition ne figure pas aux Saints-Anargyres de Kastoria que l'auteur cite ; triptyque de Chopi au Caucase, N. KONDAKOV, *op. cit.*, p. 64.

27. La distinction des épithaphioi liturgiques des épithaphioi proprement dits, a été d'abord établie par V. COTTAS, *Contribution à l'étude de quelques tissus liturgiques*, in *Studi Bizantini et Neoellenici*, VI, 1940, p. 88-93. Exemples d'épithaphioi liturgiques : G. MILLET, *Broderies*

sion de la Grande Entrée a donné naissance aux épitaphioi plus tardifs, dont la fonction étroitement liée à la procession du Vendredi Saint a déterminé leur iconographie plus riche.

En lien étroit avec les préoccupations subtiles des théologiens du XII^e siècle²⁸, « l'Épita-phios » de Samari, rapproché des nouvelles images apparues au cours de ce siècle (Mélismos, Christ de pitié²⁹), cerne de près la deuxième « constante » qui caractérise l'art des Comnènes. En parallèle avec la tendance vers « l'humanisation » du répertoire iconographique se profile une capacité de création d'images symboliques, dont le contenu liturgique tend vers une « divinisation » des sujets.

*
**

Les peintures du sanctuaire de l'église offrent d'autres détails iconographiques intéressants. Les évêques de l'hémicycle de l'abside (fig. 4), représentés en attitude de face, portent des phélonia ornés de croix, comme c'est le cas de plusieurs autres parmi ceux peints sur les parois latérales de la prothèse et du diaconicon. Bien que depuis la seconde moitié du XII^e siècle le type des évêques « officiants » se répande à la plupart des monuments conservés³⁰, les artistes des provinces de la Grèce centrale et du sud préfèrent souvent le type plus hiératique des évêques en attitude de face³¹. Ce détail seul ne peut donc pas servir de preuve solide à la datation ; par contre, l'emploi abondant de « polystavria » marquerait plutôt la fin du XII^e siècle³².

Les évêques en buste, groupés par deux dans des encadrements rectangulaires, qu'on voit dans les berceaux de la prothèse et du diaconicon (fig. 6) présentent, outre leur valeur décorative, une particularité peu répandue dans les décors byzantins. Chaque encadrement est supposé fixé au mur à l'aide de deux clous, comme le prouvent les anneaux conservés sur le bord supérieur du cadre. C'est sur le mur sud du diaconicon de Sainte-Sophie d'Ohrid qu'on voit également une série de médaillons rectangulaires, encadrant soit un, soit deux évêques en buste³³. Mais il n'y a pas d'anneaux. Ce détail apparaît, en revanche, dans le bēma de l'église et de la crypte de Bačkovo³⁴. La représentation des anneaux ne laisse aucun doute sur l'intention des artistes : ceux-ci ont voulu imiter des icônes portatives pendues sur les parois des murs de l'édifice, renouvelant ainsi une tradition qui remonte à l'époque hellénistique³⁵. Les anneaux, — éléments réalistes —, indiquent un plus haut niveau de compréhension du modèle imité, qui présuppose la volonté consciente et délibérée d'une reprise des procédés anciens, tendance élaborée surtout dans la capitale, que l'art raffiné de Bačkovo, lui, suit fidèlement. Le peintre de Samari, lui aussi lié aux tendances de Constantinople, a pourtant

religieuses de style Byzantin, Paris, 1947, pl. CLXXVI-CLXXXVI ; P. JOHNSTONE, *The Byzantine Tradition in Church Embroidery*, Londres, 1967, p. 117-121, pl. 93-100.

28. G. BABIĆ, *op. cit.*, p. 368-386 et surtout p. 384 et suiv.

29. G. MILLET, *Évangile*, *op. cit.*, p. 483-488 ; V. COTTAS, *op. cit.*, p. 101-103.

30. M. CHADZIDAKIS, *Peintures murales d'Oropos* (en grec, résumé en français), in *Δελτίον Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας*, période IV, I, 1960, p. 96-97.

31. Saint-Stratège et Episcopi de Mani : N. DRAN-

DAKIS, *op. cit.*, pl. 20, a-b, 67 b, 68-70 ; Saint-Démètre d'Arta et église de Mégara (photos appartenant à l'auteur) ; Oropos (début XIII^e siècle) : M. CHADZIDAKIS, *op. cit.*, p. 91, pl. 33-35.

32. *Ibid.*, p. 97.

33. V. DJURIĆ, *The Church of St. Sophia in Ohrid*, Belgrade, 1963, fig. 30-31.

34. A. GRABAR, *Bulgarie*, *op. cit.*, pl. 1 b ; pour la crypte : P. SCHWEINFURTH, *Die Byzantinische Form*, Mainz, 1954, fig. 70 b. Le détail ne se retrouve qu'à Zica (XIV^e siècle) : G. MILLET - A. FROLOW, *La peinture du Moyen Age en Yougoslavie*, Paris, 1954, pl. 50, 1.

35. A. GRABAR, *Bulgarie*, *op. cit.*, p. 64-66.

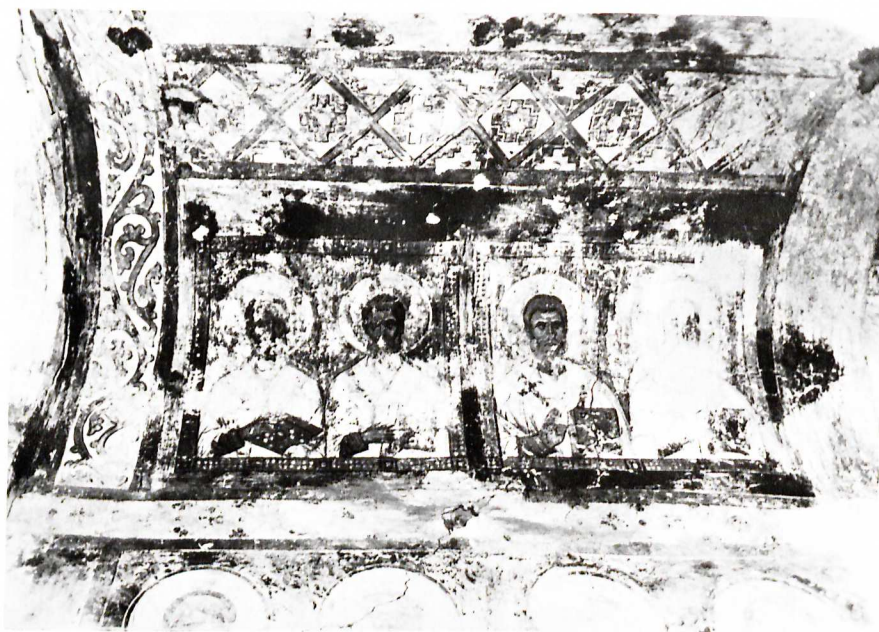


FIG. 6. — Évêques en buste dans la voûte du diaconicon.



FIG. 7. — Vue vers l'abside. Les peintures de l'iconostase.

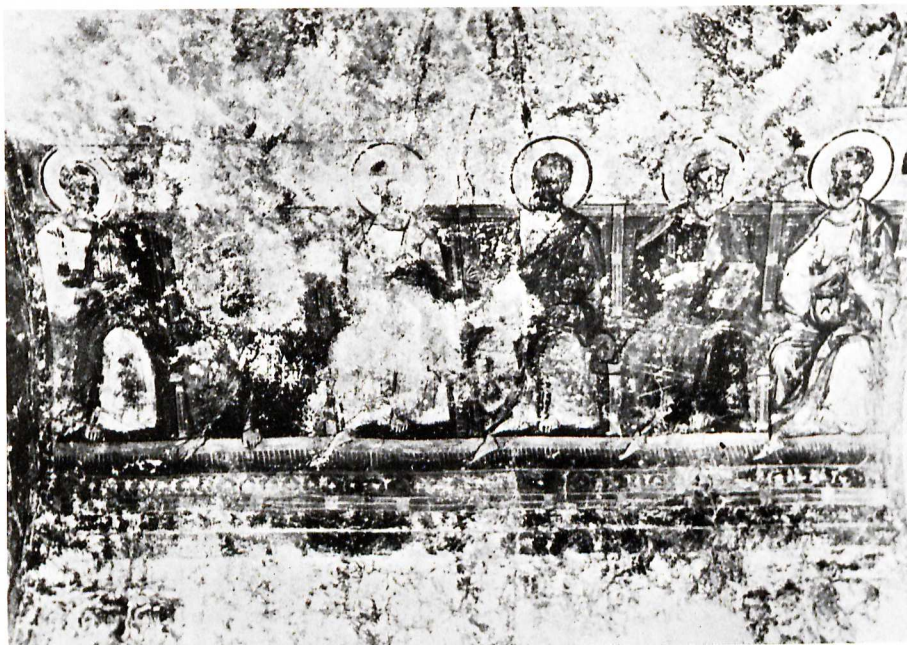


FIG. 8. — Six apôtres de la Pentecôte ; les Tribus et les Langues.



FIG. 9. — L'apôtre Philippe. Détail de la Pentecôte.

interprété son modèle avec une certaine maladresse qui trahit sa moindre compréhension du prototype. Il groupe ainsi les évêques par deux dans un cadre commun, en s'éloignant sensiblement des principes du portrait de chevalet et de plus il peint ses « icônes » dans des voûtes, endroit le moins recommandé pour fixer des tableaux³⁶.

Les peintures de l'iconostase présentent également de l'intérêt. Les deux grandes fresques peintes sur les piliers de l'entrée du chœur (fig. 7) montrent un arrangement identique à la reconstitution proposée pour les fragments de Daphni³⁷. L'attitude du Christ de Samari reproduit pourtant l'image peinte sur le pilier nord-est de l'église de Boiana, celle du Christ Evergète (le Christ assis sur un trône béni de sa main gauche et tient l'évangile ouvert sur ses genoux³⁸). Le Christ de Boiana donc n'est pas le seul à reproduire l'icône miraculeuse du couvent de l'Evergète de Constantinople³⁹, fait qui confirme l'importance croissante que les icônes prennent dans l'art byzantin. La fresque du pilier nord représente la Vierge assise sur un trône et tenant l'Enfant. Cette image semble évoquer discrètement la représentation de la Vierge de l'abside en se référant ainsi au thème de l'Incarnation⁴⁰. Les deux petites images peintes au-dessous de deux « pseudo-icônes » de l'iconostase acquièrent ainsi un plus grand intérêt. En représentant la communion de Marie l'Égyptienne par saint Zosimas, — sujet eucharistique dont l'emplacement normal était le sanctuaire⁴¹ —, elles ne font que reprendre la deuxième idée traditionnellement réservée au chœur, à savoir la Rédemption rendue possible par le rite eucharistique. L'iconostase, éloignant les peintures du chœur des yeux des fidèles, devait leur offrir un équivalent. Il est possible que le programme iconographique des temples des XI^e-XII^e siècles reflète le décor du sanctuaire par des images complémentaires⁴².

Reste à mentionner le schéma iconographique de la Pentecôte. La représentation du Saint-Esprit, placée sur la clef de la voûte centrale du narthex, la divise en deux parties. Les apôtres, répartis en deux groupes, sont représentés, assis sur un banc à dossier rectiligne, sur chacune des deux parties de la voûte (fig. 8). Ce schéma iconographique dont le prototype semble être une miniature du psautier Chludov⁴³, rare auparavant, devient de plus en plus fréquent au cours du XII^e siècle⁴⁴. Cette réapparition d'un schéma plutôt archaïsant pourrait être mise en parallèle avec tous les autres cas qui suggèrent la reprise de traditions antérieures, vers lesquelles le XII^e siècle se penche pour enrichir son répertoire iconographique. Mais les grandes affinités iconographiques, liant le schéma de Samari à celui de la représentation traditionnelle de la partie centrale du Jugement Dernier, permettent de supposer que celui-ci a facilité le retour à l'ancienne composition de la Pentecôte.

36. Emplacement déjà utilisé à Queurémé, *ibid.*, p. 65, note 4.

37. A. ORLANDOS, *Archeion Byzantinon Mnimeion Ellados*, VIII, 1955-1956, p. 77-88, fig. 11-19.

38. A. GRABAR, *Bulgarie*, *op. cit.*, pl. IX.

39. *Ibid.*, p. 120-122.

40. Bien que dans la plupart des cas ce soit l'idée de l'intercession de la Vierge auprès de son fils qui est mise en évidence.

41. Toqale Kilisse II : G. de JERPHANION, *op. cit.*, pl. 85, 4 ; Asinou : M. SACOPOULO, *Asinou en 1106 et sa contribution à l'iconographie*, Bruxelles, 1966, pl. XIX a-b.

42. Voir aussi le rapprochement entre les thèmes représentés sur les portillons et les rideaux de l'iconostase et ceux de l'abside : A. GRABAR, *Deux notes sur*

l'histoire de l'iconostase d'après des monuments de Yougoslavie, in *Recueil des Travaux de l'Institut d'Études Byzantines*, 7, 1961, p. 16.

43. Sur les origines de ce schéma iconographique : H. GRIGORIADOU, *Affinités iconographiques de décors peints en Chypre et en Grèce au XII^e siècle*, in *Comptes rendus du I^{er} Congrès International d'Études Chypriotes* (sous presse).

44. Asinou : M. SACOPOULO, *op. cit.*, pl. XVI a-b ; Saint-Stratège de Mani : N. DRANDAKIS, *op. cit.*, pl. 39 ; Saints-Apôtres de Pérachorio (même répartition des apôtres, mais banc semi-circulaire) : A. MEGAW - E. HAWKINS, *The Church of the Holy Apostles at Perachorio, Cyprus, and Its Frescoes*, in *D.O.P.*, XVI, 1962, p. 330, fig. f ; Chapelle Palatine (comme à Pérachorio) : O. DEMUS, *Sicily*, *op. cit.*, pl. 15.

ÉTUDE STYLISTIQUE

La cohérence et l'unité du style des peintures font ressortir un art solennel, d'un raffinement mesuré qui, concentré sur la figure humaine, procède à l'élaboration d'ensembles imprégnés d'une grave sobriété. L'art de Samari est essentiellement un art monumental qui respecte les surfaces architecturales qu'il accompagne, sans jamais accélérer le mouvement des personnages ou charger les compositions d'accessoires secondaires. Suivant la conception abstraite de l'espace qui règne dans la plupart des monuments des XI^e-XII^e siècles, cet art emploie presque exclusivement des fonds unis, munis parfois de minces architectures ou de suggestions discrètes de paysage (collines aplaties et monochromes ou petits arbustes), dont le rôle est d'équilibrer les compositions. L'espace unique qui ignore toute notion de profondeur, la monumentalité, la lenteur du mouvement rythmique et l'élimination de l'accidentel, toutes ces conventions stylistiques qui constituent la grammaire élémentaire du langage figuratif adopté par les meilleures œuvres de l'époque classique de Byzance, sont reprises par le peintre de Samari avec la sûreté d'un maître qui a eu une formation parfaite.

Coordonnant ainsi ces principes il a procédé au groupement des personnages en de savantes compositions qui, réduites à des simples schémas géométriques, — triangles centraux soulignant l'axe vertical, groupes latéraux équilibrés —, aboutissent à créer des scènes d'une clarté limpide. Parfois, la recherche de compositions simples et laconiques atteint son sommet, comme c'est le cas de la Vierge de l'abside qui seule règne dans sa solitude hautaine (fig. 4). La représentation de la Descente aux Limbes (fig. 3) suit un dispositif tripartite, l'axe central tracé par la figure monumentale du Christ, peinte par ailleurs suivant une plus grande échelle que celle employée pour tous les autres personnages, convention souvent adoptée pour mettre en relief le personnage le plus important se trouvant au sommet de la hiérarchie céleste. La structure tripartite est également employée pour le Lavement des Mains de Pilate (fig. 13), bien qu'ici l'axe central, — Pilate assis sur son trône et la figure de sa femme penchée vers lui —, soit abaissé, et ce sont les deux ailes symétriques de la composition, élancées à l'aide de deux architectures qui sont mises en valeur.

Les compositions en triangles disparaissent quand le sujet les exclue. Dans la partie conservée de la Pentecôte, le dispositif horizontal créé par l'isocéphalie des personnages (fig. 8), produit l'impression d'une frise. Pourtant, un essai de synthèse est mis en œuvre même dans cette scène. En parallèle avec l'éventail que le faisceau de rayons déploie au-dessus des têtes des apôtres, le groupement des personnages deux par deux et la différenciation de la direction de leur regard, introduisent déjà un ordre rythmé qui, — intensifié par la répétition de la pose identique de leurs membres inférieurs⁴⁵ —, relie les figures dans un tout cohérent.

Les attitudes et les gestes des personnages appartiennent au répertoire des formes enregistrées dans les meilleures œuvres des XI^e-XII^e siècles. Aucune maladresse n'est à noter. Même la marche de l'archange de l'Annonciation, — seule figure dont le mouvement est apparent (fig. 2) —, est rendue sans aucune hésitation et avec un parfait respect des proportions du corps humain.

Les corps des personnages, supportant de petites têtes, sont de taille moyenne et,

45. Moyen d'introduire le rythme dans une composition adopté aussi pour la représentation du Lavement

des Pieds des Apôtres de Saint-Marc de Venise (fin XII^e siècle) : O. DEMUS, *Die Mosaiken von S. Marco in Venedig*, Vienne, 1935, pl. 8.

plutôt corpulents, présentent des analogies avec ceux de Djurdjevi-Stupovi (après 1168)⁴⁶ et de Saint-Démètre de Vladimir (1194)⁴⁷. Le peintre se montre par ailleurs au courant des usages de la deuxième moitié du XII^e siècle en dessinant des hanches sensiblement élargies et des épaules très tombantes⁴⁸. Ces figures pleines, au caractère plutôt statique, se diversifient par leurs gestes, eux aussi mesurés et peu variés.

Le geste le plus répandu est, vu l'abondance des figures isolées, celui des deux mains pliées devant la poitrine pour tenir un attribut (fig. 6). Le geste d'orateur est aussi fréquent (fig. 3) : le bras gauche levé, — pour montrer le ciel, pour tenir la lance —, s'oppose au bras droit abaissé pour tenir le rouleau ou soutenir le pan de la chlamyde. Souvent aussi, — apôtre de la Pentecôte (fig. 8), Syméon de la Présentation au Temple⁴⁹ — le bras collé jusqu'au coude sur la poitrine s'écarte obliquement du corps et, dissimulé sous les plis du pan de l'himation qui le couvre, ne laisse apparaître que la main qui fait gracieusement le signe soit d'allocation, soit de bénédiction. Il est aussi à noter le geste plein de réserve et de soumission à la volonté divine que fait la Vierge de l'Annonciation (fig. 2). Et le répertoire des gestes s'épuise par la représentation de mains voilées sous les vêtements en signe de vénération, — Ève de la Descente aux Limbes (fig. 3) —, ou de respect, — Joseph de la Présentation au Temple.

L'écho du principe antiquisant de faire ressortir la plasticité du corps sous les vêtements, — écho jamais d'ailleurs disparu dans l'art byzantin malgré les différents degrés de conscience —, est très vivant à Samari. De souples lignes de couleur plus foncée que celle employée pour chaque vêtement tracent les contours et dessinent d'amples courbes mettant en relief les différentes parties du corps (fig. 2, 8). Des demi-teintes de la même couleur forment de doux passages des parties les plus foncées aux parties les plus claires qui coïncident avec les formes les plus rondes. L'importance de la ligne comme élément valable en soi est sensiblement amoindrie⁵⁰.

Bien que la plupart des personnages soient revêtus du costume antique traditionnel, des variantes ne manquent pas. Pour le costume richement orné de Pilate (fig. 13), il faut reconnaître la volonté de mettre en valeur la fonction que le personnage exerce. Son « maniakis » est ainsi muni d'un ruban qui descend sur la poitrine, élément caractéristique du costume impérial⁵¹, attribué dans les décors muraux seulement à des personnages ayant appartenu à des rangs sociaux élevés⁵². Il est intéressant de noter que le peintre (ou son modèle) se souvient de l'origine Persane de la bordure⁵³ : la tunique de Pilate descendant seulement jusqu'aux genoux laisse voir les anaxyrides collantes qui enveloppent ses pieds.

*
**

Les rares visages conservés témoignent de la qualité d'exécution et permettent de dégager les principaux procédés du modelé, de déterminer les types physionomiques, de trouver, enfin,

46. G. MILLET - A. FROLOW, *op. cit.*, pl. 23-24, 29, 2-3.

47. V. LAZAREV, *Histoire de la Peinture Byzantine* (en russe), Moscou, 1948, t. II, pl. 188-192.

48. Exemples : H. PEIRCE - R. TYLER, *Three Byzantine works of art*, in *D.O.P.*, 2, 1941, p. 4-5.

49. M. SOTIRIOU, *op. cit.*, pl. 52.

50. Il semble que les évêques du bēma (Fig. 4) ont été retouchés à une époque postérieure, sans que le type iconographique initial soit modifié. On reconnaît la taille, les traits du visage et l'immobilité qui caractérise

les autres figures isolées. Pourtant, il y a une différence de l'expression picturale : le modelé est beaucoup plus délicat et les épaisses ombres vertes manquent. En plus, les traits blancs qui encerclent partout ailleurs les bords des nimbes n'existent pas et les « polystavria » sont plus rigides.

51. J. EBERSOLT, *Les arts somptuaires de Byzance*, Paris, 1923, p. 74-75.

52. Aux rois-prophètes, aux saints militaires, à certains martyrs.

53. J. EBERSOLT, *op. cit.*, p. 38.



FIG. 10. — Évêque de la voûte du diaconicon.



FIG. 11. — Saint-Démètre Katsouris d'Arta.
Saint Modestos (détail).

des affinités stylistiques avec d'autres décors peints. Deux principaux procédés, — avec de légères variantes d'une image à l'autre —, ont été employés pour modeler les visages de Samari. L'un, purement pictural, trahit des tendances vers un illusionnisme essentiellement hellénistique, l'autre, plus schématique, permet à la ligne de jouer un rôle équivalent à celui du dégradé doux.

Le visage d'un des évêques du diaconicon (fig. 10)⁵⁴, traité avec le premier procédé, se prête à l'étude des étapes successives du travail. Sur la carnation préparée à l'aide d'une couche d'ocre sont tracés les contours et les traits du visage, cernés ensuite d'épaisses ombres d'un ton verdâtre. Les traits qui dessinent les sourcils arqués et légèrement pointus aux coins, les yeux en amande au trait supérieur allongé, le nez aquilin aux narines relevées, disparaissent presque en se fondant aux ombres qui les accusent. Des touches brun-rougeâtres amènent de la pénombre à la demi-teinte et, enfin, les saillies du visage sont soulignées à l'aide de touches d'un ton blanc-laiteux mat. La chevelure et la barbe sont limitées par des contours et des minces traits blancs dessinent les poils sur une teinte vert-pâle.

Le type du visage et surtout le procédé du modelé s'apparentent sensiblement aux têtes des apôtres du Jugement Dernier de Saint-Démètre de Vladimir et à celles des évêques de Saint-Démètre Katsouris d'Arta⁵⁵. L'évêque de Samari, l'apôtre Paul de Vladimir⁵⁶ et saint Modestos de Katsouris (fig. 11) présentent ainsi des affinités remarquables. Les valeurs tactiles prédominent, les traits du visage s'apparentent. La forme des sourcils et des yeux, — plus petits pourtant à Samari —, le nez mince, — plus busqué à Vladimir, plus long à Katsouris —, les oreilles légèrement schématisées, mais assez proches du naturel, la facture identique des cheveux permettent ce rapprochement, d'autant plus intéressant que les fresques mentionnées datent de l'extrême fin du XII^e siècle.

Le beau visage de la Vierge de l'Adoration (fig. 12)⁵⁷, à la forme ovale amincie, à la bouche rapetissée et finement dessinée, est aussi traité avec la même délicatesse, comme le sont également ses mains gracieuses aux longs doigts. Les traits enfantins du Christ qu'elle tient dans ses bras, — malgré le sérieux du petit roi, le peintre s'est intéressé à représenter un enfant —, ainsi que son visage rond aux joues pleines mettent plus en valeur l'efficacité du modelé en accusant l'impression de tendresse qui caractérise la chair enfantine⁵⁸.

Les visages de Syméon de la Présentation au Temple⁵⁹, du prophète Élie de la coupole⁶⁰, ainsi que d'Adam de la Descente aux Limbes⁶¹, sont par contre beaucoup plus « comnéniens ». Les contours sont plus appuyés, les traits sont tendus, — sourcils rapprochés et crispés, nez busqués —, et des petits traits mats creusent le front et les joues des personnages. On retrouve donc la facture tourmentée employée pendant la deuxième moitié du XII^e siècle surtout pour les visages des vieillards.

54. Voir aussi le buste d'évêque publié par M. SOTIRIOU, *op. cit.*, pl. 50. L'identification du personnage à l'apôtre Matthieu de la Pentecôte, faite par l'auteur, est erronée; les apôtres ne portent pas d'omophorion.

55. Il s'agit de la première couche de peintures de cette église, datables d'après leur style à la fin du XII^e siècle. Elles ont été décrites par A. ORLANDOS, *Archeion*, *op. cit.*, II, 1936, p. 57-66, fig. 10-12.

56. V. LAZAREV, *Histoire*, *op. cit.*, pl. 190.

57. Apparenté au visage de la Vierge absidale des Saints-Apôtres de Pérachorio (XII^e siècle): A. MEGAW-E. HAWKINS, *op. cit.*, pl. 15; à celui d'une élue du narthex de Vladimir (1194): I. GRABAR, *Die Fresko-*

malerei der Dimitrikathedrale in Wladimir, Berlin, 1925, pl. LVII; ainsi qu'à celui de l'icône d'une architrave peinte conservée à Vatopédi (début du XIII^e siècle): M. CHADZIDAKIS, *Ikônes d'architraves provenant du Mont Athos* (en grec, résumé en français), in *Deltion Christianikis Archéologikis Etaereias*, période IV, IV, 1966, pl. 81.

58. L'Enfant ressemble à l'enfant, — âme des élus —, de Vladimir: I. GRABAR, *op. cit.*, pl. XXXIX.

59. M. SOTIRIOU, *op. cit.*, pl. 52. Syméon ressemble beaucoup à celui de Nerezi: D.T. RICE-S. RADOJCIC, *Yugoslavie. Fresques Médiévales*, Paris, 1955, pl. XI.

60. M. SOTIRIOU, *op. cit.*, pl. 49.

61. *Ibid.*, pl. 51, 1.



FIG. 12. — La Vierge de l'Adoration des Mages.



FIG. 13. — Le Lavement des Mains de Pilate.

Parfois les procédés sont simplifiés et le traitement des visages bien plus sommaire. Le jeune Philippe de la Pentecôte (fig. 9), très voisin comme type physiologique du même apôtre de Vladimir⁶², — visages juvéniles aux formes arrondies —, a une particularité jamais rencontrée ailleurs dans le décor. La saillie de ses joues est mise en valeur à l'aide de deux taches de couleur rouge sombre, superposées sur la carnation. Le procédé est connu et souvent pratiqué au XII^e siècle, même parmi des œuvres de qualité. Dans le visage du prince Alexios peint dans la tribune sud de Sainte-Sophie de Constantinople (troisième décennie du XII^e siècle)⁶³, la saillie des joues est indiquée par des lignes denses ; dans celui du jeune apôtre de la Transfiguration de Nerezi (1164)⁶⁴, — auquel d'ailleurs Philippe ressemble beaucoup —, ces lignes forment une tache qu'on retrouve dans la plupart des visages aux Saints-Anargyres de Kastoria et à Kurbinovo, œuvres-jumelles de la fin du XII^e siècle⁶⁵.

Pour le visage du Christ en prière au Jardin des Oliviers (fig. 14) c'est la nature humaine qui est mise en valeur, toute notion d'austérité étant effacée. La courbe du corps accroupi s'accroît par la profonde inclinaison du large cou en forme de trapèze qui supporte le visage légèrement levé du Dieu fait homme, dans un moment de faiblesse trahissant des conflits intérieurs purement humains. L'attitude humble se reflète sur la douce tristesse du visage très allongé, animé d'un regard à la fois attentif et pensif. La noblesse de ce visage

62. V. LAZAREV, *op. cit.*, pl. 192.63. A. GRABAR, *Peinture Byzantine*, *op. cit.*, pl. p. 103.64. *Ibid.*, pl. p. 144.65. S. PELEKANIDIS, *op. cit.*, pl. 14-16, 20-24, 26, 33-34, 36 ; A. NIKOLOVSKI, *The Frescoes of Kurbinovo*, Belgrade, 1964, fig. 6-11, 19-25, 27-32.

le rapproche de beaucoup de celui du « beau » Dieu représenté dans une miniature du manuscrit gr. 2645 (XII^e siècle) de la Bibliothèque nationale d'Athènes⁶⁶.

L'emploi du double procédé de modelé n'aboutit pas à une rupture de l'unité du décor. Il est très possible qu'il reflète simplement les diverses écritures propres aux différents artistes qui, sous la direction d'un chef, ont participé au travail. La remarque prévaut d'ailleurs pour presque tous les ensembles peints, et plus spécialement pour les décors des monuments plus grands, dont la décoration demandait la présence d'un groupe d'artistes qui, ayant eu une formation semblable, arrivent à avoir les mêmes goûts sans pour autant perdre leur écriture personnelle. Mais, il est aussi certain que, pour une époque pendant laquelle les demandes se multipliaient à un rythme croissant, les artistes devaient faire usage plus qu'avant des carnets de croquis, qu'ils aggrandissaient chaque fois à l'échelle réelle de l'exécution. Essayant d'être au courant des nouveautés en usage dans les grands ateliers contemporains, leurs carnets devaient être souvent remplis de modèles différents dont les modes d'exécution variaient.

A Samari, les couleurs étant tombées dans la plupart des cas, les esquisses préliminaires découvertes (fig. 6, 10) ont permis de dégager de nombreux repentirs. Le peintre a souvent modifié les proportions des personnages et, plus souvent, déplacé les silhouettes vers le bas, probablement pour mieux les adapter aux dimensions des cadres. Étant donné que les repentirs sur le crépi étaient les seules possibilités de domination des difficultés d'un travail rapide et sûr, comme celui que la technique de la fresque imposait aux artistes, le peintre de Samari fait preuve d'une volonté consciente de création qui se distingue nettement de la simple reproduction en série des clichés non alternés.

Les couleurs employées dans l'ensemble du décor sont plutôt ternes et la gamme, assez restreinte, ne comporte que des tons pastels dont l'intensité varie peu. Le mérite de l'artiste consiste surtout dans le sentiment d'harmonie qu'il a su créer parmi les tons locaux à l'intérieur de chaque composition ainsi qu'à la totalité du décor. L'absence de la recherche de valeurs affectives et la sévérité du style se reflètent ainsi clairement sur le choix des coloris.

CONCLUSION

Le langage pictural adopté pour le décor de Samari, suivi avec conséquence, aboutit à la création d'un tout bien articulé et d'une cohérente abstraction formelle. Le programme iconographique, soulignant les principaux éléments de la religion, — le dogme et la liturgie —, demeure conforme aux usages des XI^e-XII^e siècles. Seul le cycle détaillé de la Passion, — ayant eu très probablement comme modèle des miniatures ou des icônes —, trahit un intérêt, latent et imprécis pourtant, pour l'élément narratif, constituant une des principales préoccupations de la plupart des artistes de la deuxième moitié du XII^e siècle. A Samari, le rapport entre le contenu et la forme reste étroit et équilibré. A la sobriété de l'iconographie répond la simplicité des moyens d'expression utilisés.

Cette simplicité, en déterminant les attitudes, les gestes, la souplesse du dessin et de la facture et surtout le profond respect pour la figure humaine qui reste « l'objet » figuratif par excellence, rapproche le décor des fresques du couvent de Bačkovô et de celles de la cathédrale de Saint-Démètre de Vladimir (1194). Les nombreuses affinités stylistiques établies

66. *L'art Byzantin art Européen, catalogue de l'exposition d'Athènes*, Athènes, 1964, fig. 338.

entre Samari et ce dernier monument justifient la datation des peintures du décor à la fin du XII^e siècle.

L'analyse de l'iconographie des peintures a aussi contribué à la datation du décor. C'est pendant le XII^e siècle que le schéma adopté pour la représentation de la Pentecôte devient de plus en plus fréquent, et c'est également au cours du même siècle que l'image-symbole de l'Eucharistie fait son apparition. Le grand nombre d'évêques revêtus des « polystavria » ainsi que la présence de certains ornements indiquent qu'il s'agit plutôt de la fin du siècle.

Le chef de l'atelier qui a entrepris la réalisation du décor de l'église, nourri de traditions antiquisantes et possédant une formation savante, devait être très familiarisé avec l'esthétique née et développée à Constantinople, au sein de la petite élite qui pratiquait le culte du passé. Très probablement, il s'agissait d'un artiste originaire de Constantinople même qui prit la route de la province, attiré par le nombre croissant de demandes. Artiste plus ouvert au rationnel qu'à l'affectif, il suit avec conséquence le code de conventions adopté, et ses faiblesses, — tendance vers le statique, léger académisme —, ne sont dues qu'à l'application de ses propres principes. Il est donc peu étrange qu'il continue à ignorer l'élaboration d'un nouveau style, dont la nécessité avait commencé à apparaître à certains de ses confrères.

Paris.

H. GRIGORIADOU-CABAGNOLS.



FIG. 14. — La Prière au Jardin des Oliviers.

A PROPOS DU DÉCOR ABSIDAL DE SAINT-JEAN DU LATRAN A ROME

par Yves CHRISTE

Le problème des origines paléochrétiennes de la mosaïque absidale exécutée à la fin du XIII^e siècle par J. Torriti et J. da Camerino pour l'église du Latran a déjà fait l'objet de très nombreuses recherches¹. Reprenant une étude de G.J. Hoogewerff, M.T. Buddensieg avait proposé, il y a quelques années, une nouvelle reconstitution fondée sur des rapprochements avec l'une des faces du coffret d'ivoire de Pola². Bien que très séduisantes, ses conclusions n'ont toutefois pas été acceptées, en particulier par M. G. Matthiae qui, revenant — partiellement — à une hypothèse autrefois défendue par Müntz et Wilpert, a estimé que Torriti n'avait guère modifié le schéma primitif constituant le noyau de cette image³. Souscrivant à ces remarques, M. A. Grabar a récemment renforcé cette interprétation en montrant que la croix d'orfèvrerie surmontée de la colombe, que l'on voit encore au Latran, se retrouve, à quelques détails près, sur deux panneaux de mosaïque, datant du début du V^e siècle, de la coupole de Saint-Georges de Salonique⁴.

Disposant aujourd'hui d'une série de documents réunis à d'autres fins, mais dont la publication pourrait être utile à une meilleure connaissance du Latran paléochrétien, je me propose de revenir brièvement sur cette question si souvent débattue. Je me bornerai toutefois à la seule étude de la partie centrale, c'est-à-dire à son noyau théophanique et triomphal dont le schéma me paraît être antique, donc antérieur aux travaux de la fin du XIII^e siècle.

Dans son état actuel — la mosaïque n'étant plus qu'une copie moderne — il se compose d'un buste du Christ dominant une croix d'orfèvrerie, plantée sur un tertre d'où s'écoulent les quatre fleuves du Paradis. Sans me prononcer sur leurs origines, je laisse donc de côté ses éléments secondaires : la colombe du Saint-Esprit, le Baptême du Christ figuré à l'intersection des branches de la croix, la Fontaine de vie, les cerfs, les brebis et la Jérusalem céleste — avec son palmier et son phénix — gardée par saint Michel⁵ (fig. 1).

Le buste du Christ — ainsi qu'on peut s'en rendre compte d'après un relevé et une photographie exécutés avant sa destruction au XIX^e siècle⁶ — est un morceau de remploi,

1. Sur la bibliographie du Latran, cf. G. MATTHIAE, *Mosaici medioevali delle chiese di Roma*, t. I, Rome, 1967, p. 353 et suiv., et C. CECHELLI, *A proposito del mosaico dell'abside Lateranense*, dans *Römische Forschungen der Bibl. Hertziana*, t. XVI, Munich, 1961, p. 13, n. 1.

2. G.J. HOOGEWERFF, *Il mosaico di San Giovanni in Laterano ed altri mosaici romani*, dans *RPAA*, t. XXVII, 1955, p. 297 et suiv. T. BUDDENSIEG, *Le coffret d'ivoire de Pola, Saint-Pierre et le Latran*, dans *Cahiers Archéologiques*, t. X, Paris, 1959, p. 157 et suiv.

3. *Mosaici*, p. 347-352.

4. A. GRABAR, *A propos des mosaïques de la coupole*

de Saint-Georges à Salonique, dans *Cahiers Archéologiques*, t. XVII, Paris, 1967, p. 73 et suiv.

5. L'interprétation iconographique de ces divers éléments a été tentée par G. BOSIO, *La trionfante e gloriosa croce*, Rome, 1610, p. 702 et suiv.

6. Cf. G. MATTHIAE, *Mosaici*, t. II, pl. 291 et 292. Cf. également P. LAUER, *Le palais du Latran*, Paris, 1911, pl. VII, 1. La représentation des neuf chœurs angéliques qui entourent le buste (huit anges et un chérubin) ne peut en aucun cas appartenir au décor primitif, car elle ne correspond pas, comme me l'a signalé M^{lle} M.-T. d'Alverny, à l'angéologie paléochrétienne.

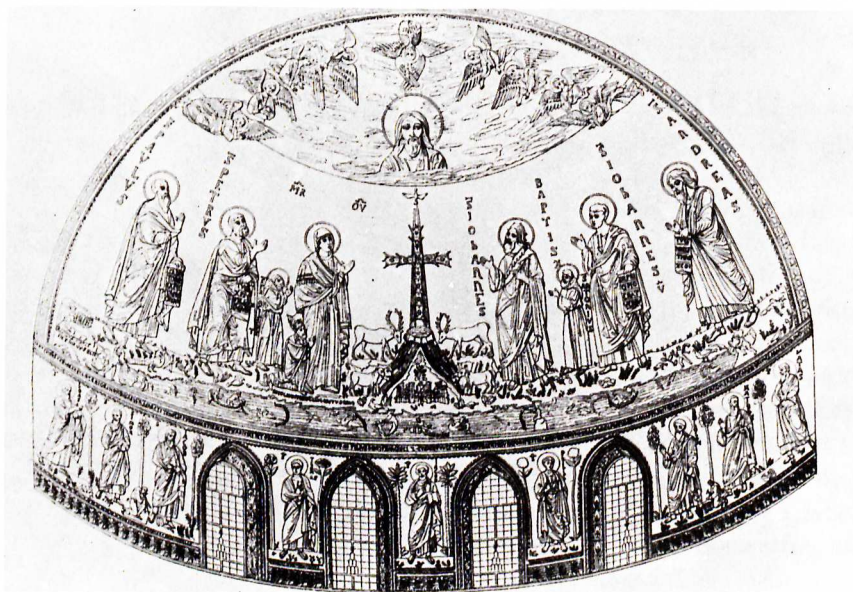


FIG. 1. — L'abside du Latran, d'après P. Lauer.



FIG. 2. — Croix de mosaïque du porche de Sainte-Cécile à Rome.

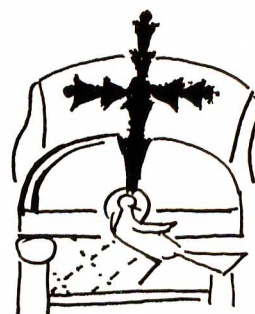


FIG. 3. — Croix peinte dans la crypte de Saint-Alexis à Rome.

il est vrai fort restauré, mais d'origine paléochrétienne, conservé par Torriti à la demande de Nicolas IV : ROMANUS PRESUL PARTES CIRCUMSPICIT HUIUS ECCLESIE IAM CERTA DEPENDERE RUINA ANTE RETROQUE LEVAT DESTRUCTA REFORMAT ET ORNAT ET FUNDAMENTIS PARTEM COMPOSUIT AB IMIS POSTREMO QUE PRIMA DEI VENERANDA REFULSIT VIRIBUS HUMANIS FACIES HEC INTEGRA SISTENS QUE FUERAT STETERATQUE SITU RELOCAT EODEM⁷.

On pourrait penser, évidemment, qu'il ne s'agit là que d'un fragment isolé, arraché à une figure plus importante, sacrifiée par Torriti. On verra toutefois que des témoignages indirects, tirés de textes plus ou moins légendaires et surtout de comparaisons avec d'autres monuments antiques et paléochrétiens, permettent de présumer qu'il n'en est rien et que ce buste, qualifié tardivement d'*achiropiite* était bien à sa place, dans la partie supérieure de l'abside primitive.

La croix, en revanche, n'est pas antique, mais on peut estimer que Torriti l'a figurée telle, ou à peu près telle qu'il l'a trouvée. Bien que sa forme soit très curieuse — il s'agit, en effet, d'une sorte de transposition en orfèvrerie de la croix *squamata*, faite de deux troncs de palmiers, des ampoules de Terre Sainte — on la retrouve, presque identique, dans la coupole de Saint-Georges de Salonique⁸. A Rome même, on en trouve également d'autres exemples, deux, en particulier, sur la bordure en mosaïque du porche de Sainte-Cécile du Trastévère (XII^e siècle), un autre, enfin, quelque peu antérieur, dans la crypte de Saint-Alexis de l'Aventin. Bien que la croix de l'Aventin soit placée sur un trône, sa forme est identique, ou du moins très semblable à celle du Latran ou de Sainte-Cécile (fig. 2 et 3)⁹.

L'origine antique de la croix est, en outre, affirmée par J. Bosio dans son ouvrage malheureusement trop oublié : *La trionfante et gloriosa croce*, Rome, 1610. Ce témoignage est certes tardif, mais les renseignements précis et la méthode critique de Bosio sont trop sérieux pour que son avis soit simplement écarté. Il fut d'ailleurs le premier, plus d'un siècle avant Crescimbeni, à s'intéresser à ces mosaïques dont il donna la première gravure, limitée toutefois à la seule partie inférieure¹⁰.

« Må ritornando alle croci gemmate, che gli antichi Christiani depingere, e scolpir sollevano ; molto piu illustre, e segnalato esempio ancora ce ne rappresenta, la vaga, e

7. A supposer que Nicolas IV ait vraiment reconstruit l'abside *a fundamentis*, terme presque toujours usurpé dans les inscriptions médiévales, cette inscription du « portique léonien » reconnaît formellement qu'elle n'était pas complètement détruite lorsqu'il la restaura de fond en comble. Cf. également PIERRE DE NATALIBUS dans son *Catalogue des fêtes* (1369), Livre VII : *Licet ecclesiae parietes usque ad fundamenta plerumque dissoluti fuerunt et iterum reparati, ipsa tamen tribuna cum imagine sacratissima nulla unquam potuit vetustate deleri nullaque dissolvi*.

Cf. également l'inscription de l'abside : *Partem posteriorem et anteriorem ruinosas huius sancti templi a fundamentis reedificari fecit et ornari opere mosayco Nicolaus PP. III, filius beati Francisci, sacrum vultum Salvatoris integrum in loco ubi prius miraculose apparuit quando fuit ecclesia consecrata anno Domini MCC nonagesimo et postremo, quae prima Dei veneranda refulsit*.

8. Cf. n. 4, fig. 4 et 5. Une croix faite de feuillage, à la base de laquelle s'échappent deux rinceaux, se voit également dans l'escalier menant aux tribunes du narthex de Sainte-Sophie de Constantinople. Cette croix, comparable à celles des ampoules de Terre-Sainte, m'a été aimablement signalée par M. A. Grabar.

9. Cf. J.B. de ROSSI, *Musaici*, fig. XXIV. Cf. C.O. NORDSTROM, *Ravennastudien*, Uppsala, 1953, p. 52, pl. XXIII c. On pourrait également ajouter l'exemple aujourd'hui disparu de l'abside de Saints-Nérée-et-Achille, reproduite dans de ROSSI, *Musaici*, d'après un tableau à la détrempe de la Bibliothèque Vaticane. Cette croix flanquée de six brebis qui se détache sur une sorte de rideau, offre quelques analogies avec celle du Latran. Cf. à ce propos A. GUERRIERI, *La chiesa dei Ss. Nereo et Achilleo*, Cité du Vatican, 1951, fig. 37.

10. J. BOSIO, *op. cit.*, p. 701 et suiv. Ce n'est donc pas BALDESCHI et CRESCIMBENI, dans *Stato della S. chiesa papale Lateranense nell'anno MDCCXXIII*, Rome, 1723, qui, les premiers, se sont intéressés à ces mosaïques. Bosio, certes, ne parle que de la croix, le sujet de son livre, mais il fut le premier à publier une gravure d'une partie de l'abside. Cf. également C. RASPO, *De basilica lateranense*, Rome, 1657, p. 42 : *In aspidis vero curvitate sub imagine sancti Salvatoris, quae olim populo Romano apparuit, et quam Nicolaus Quartus integram servavit in nova ejusdem aspidis constructione, crux est elegantissima quae referta gemmis videtur ad similitudinem videlicet crucis perantiquae, quae hic olim estabat*.

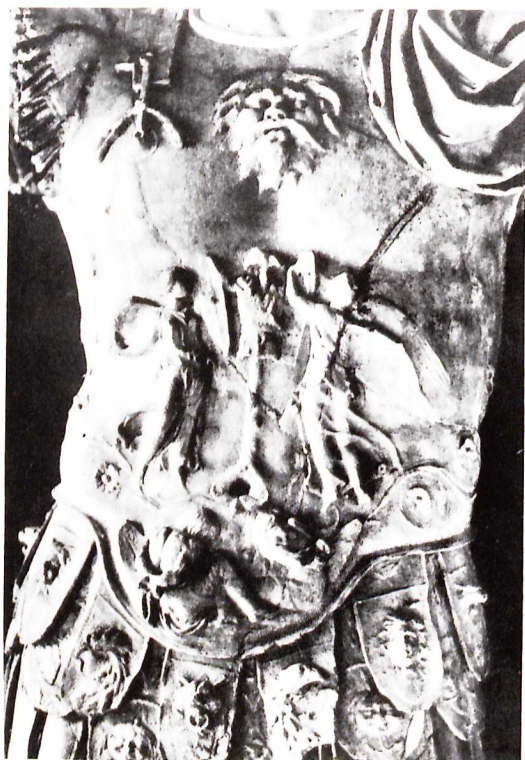


FIG. 4. — Torse d'une statue de Domitien (?) à tête de Trajan du Musée du Louvre.



FIG. 5. — Camée du Cab. des Médailles de la B.N. de Paris.



FIG. 7. — Médaillon monté en fibule du National-museum de Munich.

♦ FIG. 6. — Intaille du Kunsthistorisches Museum de Vienne (empreinte).



FIG. 8. — Camée (?), aujourd'hui perdu, autrefois dans le trésor de la cathédrale de l'Assomption à Moscou.



FIG. 9. — Médaillon de bronze du Vatican.



FIG. 10. — Cristal taillé du Musée d'Oberlin (Ohio).



FIG. 12. — Braceler-amulette du Musée du Caire (détail).

♦ FIG. 11. — Sceau de pierre trouvé à Salonique (empreinte).

misteriosa Croce, che si vede nel mosaico della maggior tribuna della sacrosanta Basilica di San Giovanni Laterano di Roma : Il qual mosaico, auvenga, che non sia molto antico ; per essere stato fatto in tempo di Nicolao Quarto sommo pontifice ; si tien non dimento per certo, che da lui fosse fatto fare ad imitatione, e somigliansa di quello, che v'era anticamente ; forse fin dal tempo del magno Constantino imperatore » (suit une description précise accompagnée d'un commentaire iconographique, précédé, p. 702, d'une gravure).

Dans sa totalité (croix + buste), le thème central du Latran me paraît être antique pour les raisons suivantes. Il se comprend parfaitement dans une composition antérieure au VIII^e siècle, mais, au XIII^e siècle, il constitue un archaïsme que l'on ne peut expliquer, sinon par une volonté délibérée de conserver — ou de recréer — une image complètement étrangère à l'art et à l'iconographie contemporaine. La croix surmontée d'un buste du Christ — ou d'un chrisme — se retrouve, en effet, sur toute une série de monuments ou objets des IV^e, V^e, VI^e et VII^e siècles, décorés d'images dérivant elles-mêmes d'un schéma romain réservé au culte de la victoire impériale. Sous cet aspect archaïque, ce schéma est en revanche inconnu de l'iconographie contemporaine qui à partir d'une présentation comparable — et semble-t-il issue du même tronc — traduit une interprétation médiévale de la Vision de Matthieu et du Jugement.

Nous retrouvons ainsi le buste du Christ surmontant une croix sur des camées, intailles et cristaux du *Musée historique de Vienne*, du *Musée d'Oberlin* (Ohio), du *Cabinet des Médailles de la Bibliothèque Nationale* de Paris, sur deux médaillons de bronze du *Vatican* et du *Musée national de Munich*, sur une lamelle d'or du *Musée national de Naples* et sur un sceau de pierre trouvé à Salonique¹¹. Nous le retrouvons également sur des ampoules de Terre Sainte et des bracelets-amulettes trouvés en Égypte, ainsi que dans l'abside de San Stefano Rotondo à Rome¹². Tous ces exemples, dont je ne discute ni la date ni la provenance,

11. Sur l'intaille du *Musée historique de Vienne*, reproduite et simplement mentionnée dans le catalogue de la IX^e exposition du Conseil de l'Europe à Athènes (catalogue n° 113) et dans W.F. VOLBACH et J. LAFONTAINE-DOSOGNE, *Byzanz und der christliche Osten*, Berlin, 1968, p. 202, pl. 102 b, cf. R. NOLL, *Eine unbekannte Grossgemme mit den Apostelfürsten*, dans *Atti del VI^o Congr. intern. di arch. christ.*, Ravenne, 1962, p. 545 et suiv. Cf. également H. WENTZEL, dans *Mélanges W. Middeldorf*, Berlin, 1968, p. 5 et suiv.

Sur le cristal du *Musée d'Oberlin*, cf. V.H. ELBERN, *An early christian rock crystal intaglio*, dans *Allen memorial Art Museum Bulletin*, t. XXIV, 1, Oberlin (Ohio), 1966, p. 35 et suiv. Je remercie M. A. Grabar qui m'a aimablement signalé cet objet.

Sur la camée de Paris, cf. E. BABELON, *Cat. des camées de la Bibl. Nat.*, Paris, 1897, n° 335, pl. 39.

Sur la camée, aujourd'hui perdue, de la cathédrale de l'Assomption à Moscou, cf. *DACL*, VI, 1, col. 858, fig. 5145.

Sur le médaillon de bronze du Vatican, cf. en dernier lieu C. IHM, *Apsismalerei*, p. 89, fig. 23 ; pour le médaillon de bronze de Munich, cf. W.F. VOLBACH, *Zwei frühchristliche Goldmedaillons*, dans *Berliner Museen*, t. XLIII, 7/8, Berlin, p. 80 et suiv., pl. 69. Cf. également A. ALFOELDI, *Zur historischen Bestimmung der Avarenfunde*, dans *Eurasia septentrionalis*, *Mélanges E.H. Minns*, Helsinki, 1934, t. IX, p. 285 et suiv., où il est question de médaillons semblables.

Sur la lamelle d'or de Naples, cf. C. CECCHELLI, *Il trionfo della Croce*, Rome, 1954, p. 170, fig. 82.

Sur le sceau de pierre de Salonique, cf. *Bull. de correspondance hell.*, Paris, 1960, p. 789, fig. 2.

12. Sur les ampoules de Terre Sainte, cf. A. GRABAR, *Les ampoules de Terre Sainte*, Paris, 1958 ; sur les bracelets-amulettes, cf. J. MASPÉRO, *Bracelets-amulettes d'époque byzantine*, dans *Annales du service des antiquités de l'Égypte*, t. IX, p. 246 et suiv.

Sur San Stefano Rotondo, cf. en dernier lieu G. MATHIAE, *Mosaici*, p. 181 et suiv.

Ayant pris connaissance de diverses publications où le schéma qui m'occupe est sommairement étudié et confronté avec l'iconographie des ampoules, je me sens en désaccord avec la plupart de leurs auteurs qui considèrent ces images comme d'origine orientale, syrienne et issues de l'iconographie des ampoules (cf., en particulier, R. NOLL et V.H. ELBERN). Croyant avoir montré que ce thème n'est pas une création chrétienne, mais un aménagement à des usages chrétiens d'un thème impérial romain, je considère les « Crucifixions » des ampoules sous un jour quelque peu différent. Elles ne représentent, à mon sens, qu'une simple adaptation à un fait historique chrétien, le triomphe du Christ sur la mort, d'un thème triomphal, à l'origine sans localisation historique ou géographique et signifiant la toute puissance du Christ ou d'un empereur (cf. fig. 4-6). Toutefois, de même que l'Épiphanie d'Auguste, révélée à tous à Actium, est signifiée par un trophée posé sur la proue d'un navire, son complément historique, celle du Christ fut située historiquement par des éléments périphériques (larrons, Longin et Stéphanon, etc.) qui la localisent sur le Golgotha. Les Crucifixions — victoire

sont cependant antérieurs au VIII^e siècle. Nue, gemmée ou faite de deux troncs de palmier, la croix est tantôt présentée ou adorée par deux anges, tantôt entourée d'apôtres, de martyrs ou de saints ; il arrive parfois qu'elle soit plantée, comme au Latran, sur la prairie du Paradis ou sur un tertre d'où s'écoulaient les quatre fleuves. Ces variations de détail mises à part, ces images sont fort semblables à celles qui occupent le centre des sarcophages de la Passion. Elles signifient le triomphe du Christ, triomphe intemporel dans certains cas, triomphe situé historiquement dans d'autres, par exemple sur les ampoules de Terre Sainte ou sur des sarcophages où l'image centrale est associée à des épisodes de la Passion. (Sur d'autres, au contraire, seuls des apôtres présentant des couronnes entourent ce motif.)

Ces images dérivent elles-mêmes de la mystique impériale et trouvent leurs antécédents dans le décor de nombreuses cuirasses historiées, peut-être d'époque flavienne, comme celles du Louvre ou du Bardo (cf. fig. 4-12)¹³. Une présentation similaire se retrouve par ailleurs sur d'autres monuments romains, par exemple, la face Est de l'arc d'Orange, l'arc de Marc-Aurèle à Tripoli et sur une stèle déposée dans la cour du Musée de Chéronée (cf. fig. 13)¹⁴ (cf. *Enciclopedia dell'arte antica*, t. VII, p. 1191, fig. 1333). Le buste de Neptune (sur d'autres cuirasses, on voit également Selene ou Apollon), les deux victoires ailées debout sur les rinceaux qui se déroulent de part et d'autre du trophée, dessinent le même schéma que celui des objets reproduits plus haut. Sa signification n'a d'ailleurs pas changé puisqu'il s'agit d'une part de la victoire d'un empereur, d'autre part de celle du Christ.

Les profondes origines romaines et paléochrétiennes de l'image du Latran se trouveraient ainsi confirmées. Il convient toutefois, pour en comprendre la portée et l'importance, de se

du Christ des ampoules ne sont donc pas à l'origine, comme on le dit encore, de l'iconographie de l'entaille de Munich ou de l'abside de San Stefano Rotondo. Elles constituent, au contraire, et quelle que soit la date de ces divers objets, un stade plus avancé dans le développement iconographique du thème que j'étudie. Que ces aménagements aient été faits sur place, pour adapter au culte des Lieux Saints une image à l'origine intemporelle, est évidemment possible, mais on ne peut, en aucun cas, faire dériver les images de Vienne, de Paris, de Munich ou d'Oberlin de l'iconographie des ampoules. L'hypothèse d'une origine constantino-politaine de leur iconographie, hypothèse émise par M. GRABAR, et confirmée, semble-t-il, par des découvertes faites à Istanbul, laisse supposer que ce thème fut utilisé à la fois à Rome et à Byzance, d'où il se répandit dans les diverses provinces de l'Empire (cf. A. GRABAR, *Les ampoules de Terre Sainte*, p. 45 et suiv., et M.C. ROSS, *Catalogue of the byzantine and early mediaeval antiquities in the Dumbarton Oaks Collection*, t. II, Washington, 1965, n^{os} 67 et 68, pl. 43). Cf. également G. MATTHIAE, *Mosaici*, p. 350, qui judicieusement rapproche la croix et le buste du Latran de la partie centrale des sarcophages de la Passion. La découverte relativement récente (1959) d'un sceau de pierre à proximité immédiate de Saint-Démétrius de Salonique semble corroborer ces précédentes remarques. Saint André (avec une croix à longue hampe) et un saint inconnu (saint Démètre ?) présentent une croix-trophée surmontée d'un buste du Christ. Cet objet semble appartenir au VI^e siècle. Cf. *Bull. de correspondance hell.*, t. LXXXIV, p. 789.

13. Cf. G.C. PICARD, *Les trophées romains*, Paris, 1957, p. 356 et suiv., pl. XVII et XVIII.

14. Ne m'occupant ici que des versions simplifiées,

schématiques, telles qu'elles apparaissent sur de nombreuses cuirasses ou la face Est de l'arc d'Orange, je laisse de côté, tout en les signalant, d'autres monuments où le trophée peut être surmonté d'une divinité figurée à mi-corps (par exemple, le soleil sur son char de la cuirasse de Salone, cf. W. SCHMID, *Torso einer Kaiserstatue im Panzer*, dans *Sirena Buliciana*, Zagreb/Split, 1924, p. 45 et suiv., pl. V) ou intégralement (par exemple, l'arc de Marc-Aurèle à Tripoli, avec le char d'Apollon et de Minerve, cf. G.C. PICARD, *Trophées romains*, p. 438 et suiv., pl. XXIV). Dans l'art chrétien primitif, nous retrouvons d'ailleurs comme un écho de ces diverses versions, par exemple, l'ampoule n^o 2 de Bobbio (croix + Christ trônant dans un clipeus porté par deux anges) ou un ivoire de la Collection Marquet de Vasselot, reproduit dans W.F. VOLBACH, *Elfenbeinarbeiten der Spätantike*, n^o 132 (Christ trônant sous une arcade, entouré d'anges et de saints). Cette présentation triomphale paraît avoir été utilisée dans la peinture monumentale, la croix étant alors réservée à la conquête de l'abside, le buste ou la figure entière du Christ au sommet de l'arc triomphal. Cf., par exemple, Saint-Apollinaire-in-Classe (croix + buste), Saint-Clément à Rome (croix + buste) ou Saints-Nérée-et-Achille (croix + Christ debout de la Transfiguration). Le programme de Saint-Clément se retrouve, par ailleurs, sur toute une série de croix peintes, dont le médaillon supérieur est tantôt réservé à un buste du Christ, à un Christ trônant entre deux anges ou au Christ marchant dans le ciel ou porté par des anges de l'Ascension. Sur ces derniers exemples, tardifs, la croix n'est toutefois plus le trophée ou l'arbre de vie de l'iconographie paléochrétienne, mais le bois du supplice où le Christ est cloué (sur ces croix, cf. E. SANDBERG-VAVALA, *La croce dipinta italiana*, Vérone, 1929).

reporter à des images contemporaines qui ont adopté une disposition semblable : une image du Christ dominant une croix. Ayant publié ailleurs une étude sur ce thème¹⁵, je me contenterai de reproduire ici deux exemples : l'*Allégorie de la Croix* de P. Lorenzetti (*Pinacothèque de Sienne*) et un panneau de la chaire du baptistère de Pise de N. Pisano. Ces deux Jugements qui dérivent eux-mêmes de compositions plus anciennes, par exemple un panneau de bronze de San Zeno de Vérone ou l'ampoule n° 2 de Bobbio, présentent quelques analogies avec la partie centrale du Latran (fig. 14 et 15)¹⁶. Bien que le Christ ne soit plus réduit à un simple buste, la présentation est la même ; elle est sans doute issue du même tronc, l'iconographie impériale, mais nous avons ici deux images ayant suivi une évolution naturelle, puisque le triomphe du Christ est désormais situé à la fin des temps, ce qui n'est pas le cas au Latran, malgré la présence d'une *Déesis*, élément « moderne » ajouté par Torriti¹⁷.

Au XIII^e siècle, la théophanie du Latran apparaît donc comme un *bapax*, comme une image en quelque sorte fossilisée, sorte de gemme antique sertie dans une composition qui lui est étrangère. Libre de son choix, Torriti ne l'aurait sans doute pas conservée et c'est à une décision de Nicolas IV qu'il faut attribuer sa conservation, sa restauration ou sa reconstitution.

En ce qui concerne le buste, ce parti pris de conservatisme s'expliquerait assez bien par le prestige légendaire qui lui était attaché. L'image du Christ, ainsi que le rappellent les inscriptions de l'abside et du « portique léonien », serait, en effet, apparue aux fidèles le jour de la consécration solennelle de l'église. Cette légende est certes fort tardive, mais elle est attestée avant le XIII^e siècle et le buste conservé par Torriti devait jouir de cette qualité d'*achéropiite* dès le VII^e siècle déjà, puisqu'il fut imité dans l'abside de Saint-Venance, chapelle attenante au baptistère du Latran. Ce buste a malheureusement été très restauré ; on y distingue toutefois le type du Latran et surtout ce curieux nimbe transparent laissant voir des nuages sur un fond bleu. Ce caractère, évidemment archaïque, pourrait bien situer le buste du Latran, ainsi d'ailleurs que le reste de la composition centrale, vers le milieu du V^e siècle, peut-être sous le pontificat de Léon le Grand¹⁸.

Un autre fait légendaire qui lui aussi acquit une réalité historique doit être rapporté. C'est dans l'église du Latran, en effet, que le christianisme aurait été proclamé religion officielle de l'Empire.

15. *La Vision de Matthieu, origine et développements d'une image de la Seconde Parousie*, dans *Genava, n.s.*, t. XVI, Genève, 1968, p. 119 et suiv., et t. XVII, Genève, 1969, p. 59 et suiv.

16. *La Vision de Matthieu*, II, fig. 7-13.

17. J'adopte ici l'interprétation de T. BUDDENSIEG, *Le coffret de Pola*, p. 175 et suiv.

18. Il ne s'agit ici que d'une hypothèse fragile reposant sur le style du buste. Il est toutefois question, dans le *Liber Pontificalis*, éd. Duchesne, t. I, p. 239, de travaux effectués au Latran par Léon I^{er} : *Fecit cameram (= abside) in basilica Constantiniana*. Ce texte, fort vague, ne pourra être appliqué à la mosaïque absidale qu'avec une extrême réserve. Cf., à ce propos, G. MATTHIAE, *Mosaici*, p. 351-352, et P. LAUER, *Le Palais du Latran*, p. 215 et suiv. Cf. également E. MÜNTZ, dans *Revue archéologique*, août 1879, p. 109 et suiv.

Sur le décor absidal de Saint-Venance, cf., en dernier lieu, G. MATTHIAE, *Mosaici*, p. 191 et suiv.

Une comparaison stylistique des mosaïques du Latran avec certains panneaux à sujet théophanique de la nef de Sainte-Marie-Majeure (432-440) pourrait renforcer cette datation. Le champ de la Vision du Latran est, en effet, divisé, comme à Sainte-Marie-Majeure, en trois registres colorés : un fond bleu semé de nuages, un fond d'or uni, un fond de paysage verdoyant. Cf., en particulier, dans A. GRABAR, *La peinture du haut Moyen Âge*, Genève, 1957, p. 34 (Offrande de Melchisédech) et p. 37 (Vision d'Abraham près du chêne de Mambré). Sur ce dernier panneau, la mandorle, ou la nuée, est transparente, comme à Hosios David de Salonique (V^e siècle), et agrémentée à sa base de deux petits nuages orangés dont l'un, placé en retrait, reste visible derrière l'auréole lumineuse.

Le triple registre coloré du Latran, tout à fait inhabituel pour la fin du XIII^e siècle, pourrait être un autre élément paléochrétien repris par Torriti.



FIG. 13. — Stèle romaine (flavienne ?)
du Musée de Chéronée.

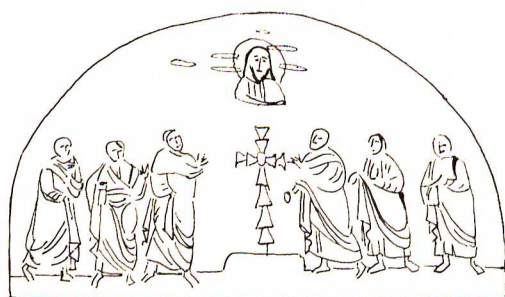


FIG. 16. — L'abside du Latran au ^ve siècle,
schéma hypothétique.

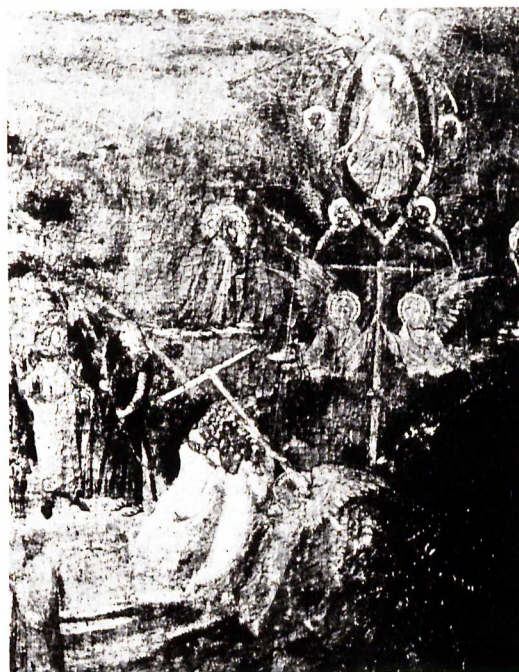


FIG. 14. — Sienne, Pinacothèque, Allégorie de
la croix (détail) de P. Lorenzetti.



FIG. 15. — Pise, baptistère, panneau du Jugement dernier de la chaire de N. Pisano.

AULA DEI HÆC SIMILIS SYNAI SACRA JURA FERENTI
 UT LEX DEMONSTRAT HIC QUÆ FUIT EDITA QUONDAM
 LEX HINC EXIVIT MENTES QUÆ DUCIT AB IMIS
 ET VULGATA DEDIT LUMEN PER CLIMATA SAECLI

Cette inscription de l'abside, aujourd'hui disparue, est considérée comme tardive (IX^e siècle) par P. Lauer¹⁹. De toutes façons elle est antérieure au XIII^e siècle, et rappelle le souvenir de la victoire définitive du christianisme. Au Moyen Age, l'abside qui était considérée comme un nouveau Sinaï jouissait donc d'un prestige peu commun, puisque c'est là qu'une image du Christ était apparue aux fidèles et que Constantin avait proclamé la foi chrétienne religion officielle. Bien qu'il ne s'agisse là que de légendes tardives, on peut comprendre que Nicolas IV, par respect pour ce glorieux passé, ait tenu à conserver l'essentiel de la composition primitive.

En conclusion, je serai donc tenté de situer vers le milieu du V^e siècle le décor primitif du Latran, en le reconstituant sommairement de la manière suivante : de part et d'autre du motif central, dont la croix pourrait éventuellement être tenue ou adorée par deux anges, je suivrai l'exemple de Buddensieg en remplaçant les figures existantes par deux files de trois apôtres conduits par Pierre et Paul, tendant peut-être des couronnes ou faisant le geste de l'acclamation, comme on le voit sur certains sarcophages. Le schéma ci-dessus, reconstitué à partir des images étudiées plus haut pourrait servir de point de repère (fig. 16).

Paris.

Yves CHRISTE.

19. P. LAUER, *Le Palais du Latran*, p. 49. Sur cette inscription et sur les rapports entre le Sinaï et le Golgotha, lieu par excellence du triomphe du Christ, cf. PL 4, col. 911-918, *De montibus Sion et Sina*. Ce texte, dont l'auteur est inconnu, commente *De Sion enim exiit lex, et verbum Domini ab Hierusalem* (Ps. II) de cette manière : *Manifestum est montem Sion (= Golgotha) ligni sacri regnum esse, dicente David : « Annuntiate regnum Dei in Gentibus, quia Dominus regnavit a ligno »*. *De quo regno ligni regalis idem propheta dicit : « Ego autem constitutus sum rex ab eo super Sion montem sanctum ejus annuntians imperium ejus »* (col. 915).

Cf. aussi (col. 916) : *Lex christianorum crux est sancta... De Sion exiit lex, hoc est de ligno regali, et Verbum Domini ab Hierusalem, quae est Ecclesia*. Le traité tout entier pourrait être appliqué, avec bonheur, aussi bien au décor du Latran qu'à celui de Sainte-Pudentienne. *De Sion exiit lex, et verbum Domini ab Hierusalem. Hierusalem dicit de caelo descendentem, novam civitatem, quadratam per quatuor Evangelia, habentem duodecim fundamenta duodecim Prophetarum, duodecim portas duodecim Apostolorum ; per quorum annuntiationem Christiani in banc civitatem sanctam et novam introeunt, quae spiritualis est Ecclesia* (col. 916 D - 917 A).

DEUX MANUSCRITS ENLUMINÉS INÉDITS ET LES INFLUENCES RÉCIPROQUES ENTRE BYZANCE ET L'ITALIE AU XIV^e SIÈCLE

par Tania VELMANS

Le problème des influences italo-byzantines dans l'art du XIV^e siècle est, comme chacun sait, extrêmement vaste et complexe, et un article relativement bref ne peut prétendre y apporter des solutions définitives. Notre propos est autre. En publiant (avec un nombre restreint de reproductions) les miniatures de deux manuscrits inédits, dont l'un est latin et l'autre grec, nous croyons pouvoir montrer sur des exemples concrets et nouveaux comment se manifestait la réciprocité de ces influences et pour quelles raisons elles ont été effectivement agissantes.

Le Psautier latin à miniatures byzantinisantes de la Bibliothèque Nationale à Paris retiendra beaucoup plus longuement notre attention, que l'Acatliste grec illustré. Ce choix est déterminé par le nombre de pages qui nous sont accordées pour cet article, par la qualité exceptionnelle des miniatures du Psautier de Paris, enfin, par notre projet de consacrer à l'Acatliste de l'Escorial une étude indépendante.

On connaît trop bien l'influence de l'art byzantin sur la miniature italienne au cours des siècles qui suivent l'an mille, pour qu'il soit utile d'y revenir longuement¹. Cette influence se manifeste dès le XI^e siècle dans les manuscrits du Mont Cassin (Sermonnaires, Morales de Grégoire le Grand, ms. 73 ; Vie de saint Benoît, ms. lat. Vat. 1202), dans certains rouleaux d'Exultet (cathédrale de Gaète), dans les Bibles de la Toscane, et plus tard, dans des manuscrits vénitiens ou d'autre origine, tels que le Psautier de Mantoue (XII^e siècle ; ms. I III.15) ou l'Évangélaire de Nonantola (archives de l'abbaye, XIII^e siècle), par exemple.

Il est également notoire, qu'à Bologne, Padoue et Venise fleurit — aux XIII^e et XIV^e siècles — un style tantôt romanisant, tantôt romano-gothique, sur lequel se greffent parfois des influences byzantines². La plupart de ces manuscrits se distingue par l'accord profond qui s'y établit entre les images figuratives, l'ornement des initiales et le déroulement d'opulents motifs ornementaux dans la marge des feuillets, comme on le voit dans de nombreux graduels du XIII^e siècle au Musée Civique de Bologne, par exemple.

C'est à l'école bolonaise — et plus précisément au groupe de manuscrits qui y sont particulièrement influencés par Byzance — qu'appartient également le manuscrit enluminé inédit de la Bibliothèque Nationale de Paris.

Le Psautier latin de la Bibliothèque Nationale à Paris³, fonds Smith-Lesouëf n° 21, est un parchemin de 227 folios qui mesure 13 1/2 × 10 cm⁴.

1. Pour ne citer qu'un ouvrage, où l'on peut trouver un bref aperçu sur cette question, nous renvoyons à M. SALMI, *L'enluminure italienne*, Milan, 1954, p. 10-13.

2. On peut se référer, entre autres, à P. TOESCA, *Storia dell'arte italiana*, II, *Il Trecento*, Torino, 1964, p. 834.

3. Je remercie très vivement M. Fr. Avril, bibliothécaire au Cabinet des Manuscrits à la Bibliothèque nationale à Paris, d'avoir attiré mon attention sur ce

manuscrit et sur certains traits particuliers qui les caractérisent.

4. Le fonds d'Auguste Lesouëf (1829-1906) a été donné par ses héritiers à la Bibliothèque Nationale en 1913. Ce fond renferme deux cents manuscrits dont il existe un catalogue rédigé en 1905 par Pierre Champion. En ce qui concerne notre Psautier, le catalogue en question permet de relever quelques erreurs. Néanmoins, son auteur estime, avec raison, que le codex provient de l'Italie du Nord et date de 1330 environ.

panneau de bronze de San Zeno de Vérone où les deux anges entourant le Christ présentent, en outre, la lance et les clous. Sur ces deux images, le schéma est identique, mais le sens a changé. L'élément apocalyptique, secondaire sur l'ampoule, est dominant sur le panneau de Vérone ou sur la chaire du baptistère de Pise, où, à partir du même schéma, se développe un Jugement dernier complet. Il en est de même du trône surmonté de la croix, l'*Hétimasie* des Jugements byzantins. Du moment que l'apparition du Christ, avec sa *Déisis*, est située à la fin des temps, cet élément triomphal est assimilé au trône préparé du Christ-Juge. Il ne changera guère de forme, mais de sens, et cette mutation d'ordre sémantique permet d'expliquer la prolifération dans les compartiments latéraux ou les registres inférieurs d'épisodes appartenant en propre au Jugement, tels que les avaient imaginés Ephrem ou d'autres commentateurs.

C'est là, à mon sens, qu'il aurait fallu situer la charnière entre l'idée de *Tradition* et celle de *Neuerung*, titre merveilleux pour une histoire du Jugement, mais qui me semble un peu déplacé dans l'interprétation de M. Brenk. Dès la page 145 de son livre, *Die Neuerungen im mittelbyzantinischen und karolingischen Weltgerichtsbild*, l'auteur s'étend, en effet, sur les différentes manières de figurer les démons et les ressuscités. Ces pages, fort bien documentées et d'une érudition peu commune, rendront de précieux services, mais elles ne constituent nullement la « nouveauté » des Jugements, tant byzantins qu'occidentaux, comme le titre du chapitre tendrait à le faire croire.

La nouveauté, aussi curieux que cela puisse paraître, réside simplement dans le fait qu'un Jugement soit associé, et surtout intégré à une théophanie. Le fait paraîtra peut-être paradoxal, mais il en est ainsi en iconographie, alors que de nombreux textes antérieurs au IX^e siècle

(M. Brenk en cite quelques-uns) font régulièrement mention du Jugement, quand il est question du retour du Christ. Ainsi que le souligne M. Brenk (p. 12 et 102), les images ne sont pourtant pas l'*illustration* des textes ; texte et image ayant suivi, très souvent, leur propre évolution. Dans le cas du Jugement, l'*adéquation* du texte — par exemple Matth. XIX, XXIV-XXV — et de l'image qui est censée l'interpréter se produit tardivement, en Occident, à partir de la fin du VIII^e siècle, en Orient, à peu près à la même époque, peut-être même plus tard. En Orient, entre la fin du X^e siècle et la fin du XI^e siècle, la mutation s'est accomplie, ce type d'image étant pour ainsi dire fixé de manière quasi uniforme, peut-être sur le modèle d'un prototype unique, comme le suggère M. Brenk (p. 102). En Occident, en revanche, il faut attendre l'époque gothique, ou tout au moins la fin du XII^e siècle, pour qu'une évolution semblable s'accomplisse. A l'époque romane encore, l'iconographie du Jugement est loin d'être fixée. Au contraire de ce qui se passe en Orient, toute image de théophanie eschatologique peut l'introduire — Ascensions, Visions de saint Matthieu ou de saint Jean —, elle est souvent très incomplète, marginale ou rejetée loin du centre de la composition. Elle demeure tributaire d'une Vision théophanique où elle s'intègre mal.

Au terme de cette recension, où, volontairement, je me suis abstenu de critiquer des points de détail, je me dois cependant de revenir au début de mon propos qui était un éloge du travail de M. Brenk. Cette monographie fort bien illustrée et d'une richesse de documentation remarquable marque une étape importante pour notre connaissance de l'art chrétien médiéval à ses origines. Elle éclaire bien des points d'ombre où peu d'historiens avaient osé s'aventurer.

Genève.

YVES CHRISTE.

TABLE ALPHABÉTIQUE des volumes XVI à XX (1966-1970)

par Marie-Clotilde HUBERT

Volume XVI, 1966	Volume XVIII, 1968
Volume XVII, 1967	Volume XIX, 1969
Volume XX, 1970	

A

Açikel Ağa Kilisesi (Cappadoce). Décor pré-iconoclaste. Voir THIERRY (Nicole) : XVIII, p. 33-69.

Aix-la-Chapelle. Chapiteaux et bases de bronze provenant de la chapelle de Charlemagne conservés à Paris, au Musée du Louvre. Voir KREUSCH (Felix) : XVIII, p. 71-98.

Alexandre (Iconographie d'). Voir DIMITROKALLIS (Georges) : XVII, p. 247-248.

Ambarliköy (Thrace turque). Relief funéraire. Voir FIRATLI (Nezih) : XVI, p. 1-4.

Archéologie bulgare. Voir LAFONTAINE-DOSOGNE (Jacqueline) : XVII, p. 45-58.

Architecture byzantine. Découverte d'une église à Sébaste de Phrygie. Voir FIRATLI (Nezih) : XIX, p. 151-166. — Deux églises byzantines du début du XIV^e siècle en Eubée. Voir VELMANS (Tania) : XVIII, p. 191-225. — Le monument ruiné de Uçayac en Anatolie centrale (X^e ou XI^e siècle). Voir EYICE (Semavi) : XVIII, p. 137-155.

Arcs entrecroisés. Voir EWERT (Christian) : XVIII, p. 256-258.

Art byzantin du XI^e siècle. Voir GRABAR (André) : XVII, p. 257-268.

Art copte. Catalogue de l'exposition d'art copte et éthiopien, Paris, Petit-Palais, 1964. Compte rendu par André GRABAR : XVI, p. 232. — GRABAR (André). *Études critiques* : XVI, p. 227-239. — Le Bas-Empire en Égypte. Voir WESSEL (Klaus) : XVI, p. 232-235. — L'art copte pendant les cinq premiers siècles de l'Hégire. Voir DU BOURGUET (Le P. Pierre) : XVI, p. 229-230. — Voir *Frühchristliche und koptische Kunst, Koptische Kunst*.

Ascension d'Alexandre. Thème iconographique. En Italie. Voir DIMITROKALLIS (Georges) : XVII, p. 247-248.

Astrologie. Illustrations jointes aux *Chroniques* de Saint-Denis et de Saint-Germain-des-Prés. Voir VIEILLARD-TROIEKOUROFF (May) : XVI, p. 77-105.

Autels. Voir *Tables d'autel à lobes*.

B

- Baptistères*. De S. Giovanni in Fonte à Rome. Voir PARiset (Paola) : XX, p. 1-14. — De Novare. Voir CHIERICI (Umberto) : XIX, p. 242-243.
- BECKWITH (John). *Coptic sculpture, 300-1300*. Londres, 1963. (*Chapters in art*. Vol. 37.) Compte rendu par André GRABAR : XVI, p. 228.
- BELLINETI (Claudio) et BETTINI (Sergio). *L'epistolario miniato di Giovanni Gaibana*. (1. Reproduction photographique intégrale du manuscrit. 2. Étude.) Vicence, 1968. Compte rendu par André GRABAR : XIX, p. 243.
- BELTING (Hans). *Die Basilica dei SS. Martiri in Cimitile und ihr frühmittelalterlicher Freskenzyklus*. Wiesbaden, 1962. Compte rendu par André GRABAR : XVII, p. 249-250.
- BELTING (Hans). *Studien zur beneventanischen Malerei*. Wiesbaden, 1968. (*Forschungen zur Kunstgeschichte und christlichen Archäologie*. Vol. VII.) Compte rendu par André GRABAR : XIX, p. 236-239.
- BELTING (Hans). Voir NAUMANN (Rudolf) : XVII, p. 251-254.
- BETTINI (Sergio). Voir BELLINETI (Claudio) : XIX, p. 243.
- Bible de Grandval*. Voir KESSLER (Herbert L.) : XVII, p. 113-120.
- Bible de Saint-Martial de Limoges (Première)*. Voir GABORIT-CHOPIN (Danielle) : XIX, p. 82-98.
- BISCHOFF (Bernhard). Voir *Stuttgarter Bilderpsalter (Der)* : XIX, p. 233-236.
- BRENK (B.). *Tradition und Neuerung in der christlichen Kunst des ersten Jahrtausends*, dans *Studien zur Geschichte der Weltgerichtsbildes (Wiener byzantinische Studien, t. III)*. Wien, 1966. Compte rendu par Yves CHRISTE : XX, p. 239-246.
- BRISCH (Klaus). *Die Fenstergitter und verwandte Ornamente der Hauptmoschee von Cordoba. Eine Untersuchung zur spanisch-islamischen Ornamentik*. Berlin, 1966. (*Deutsches Archaeologisches Institut. Abteilung Madrid. Madrider Forschungen*. Bd. 4.) Compte rendu par André GRABAR : XVIII, p. 256-258.
- Bulgare (Archéologie)*. Voir LAFONTAINE-DOSOGNE (Jacqueline) : XVII, p. 45-58.
- Byzantin (Médaillon)*. Voir *Médaillon byzantin*.
- Byzantin du XI^e siècle (Art)*. Voir GRABAR (André) : XVII, p. 257-268.
- Byzantine (Architecture)*. Voir *Architecture byzantine*.

C

- CAHN (Annabelle Simon). *A note : the missing model of the Saint-Julien de Tours frescoes and the Ashburnham Pentateuch miniatures* : XVI, p. 203-207.
- CAMES (Gérard). *Recherches sur les origines du crucifix à trois clous* : XVI, p. 185-202.
- Cappadoce. Décor pré-iconoclaste à Açıkel Ağa Kilisesi. Voir THIERRY (Nicole) : XVIII, p. 33-69. — Peintures de Karabaş Kilise. Voir THIERRY (Nicole) : XVII, p. 161-176. — Voir *Peintures de Cappadoce*.
- Carolingien (Art)*. A Saint-Denis et à Saint-Germain-des-Prés. Illustrations astrologiques du IX^e et du XI^e siècle. Voir VIEILLARD-TROIEKOUROFF (May) : XVI, p. 77-105.
- Carolingienne (Iconographie)*. Sirènes-poissons. Voir VIEILLARD-TROIEKOUROFF (May) : XIX, p. 61-82.
- Carolingiens (Dessins)*. Dans un manuscrit de Verceil. Voir WALTER (Christopher) : XVIII, p. 99-107.
- Castelseprio (Italie). Date des fresques. Voir GRABAR (André) : XVIII, p. 108-110.
- Charroux (Vienne). Médaillon byzantin. Voir FROLOW (Anatole) : XVI, p. 39-50.
- CHATZIDAKIS (Manolis). *A propos de la date et du fondateur de Saint-Luc (en Phocide)* : XIX, p. 127-150.

- CHIERICI (Umberto). *Il battistero del Duomo di Novara*. Novare (1966). Compte rendu par André GRABAR : XIX, p. 242-243.
- CHRISTE (Yves). *A propos du décor absidal de Saint-Jean de Latran à Rome* : XX, p. 197-206.
- CHRISTE (Yves). *Notes de lectures* : XX, p. 239-246. Voir BRENNK (R.).
- Christentum am Nil. Internationale Arbeits-tagung zur Ausstellung "Koptische Kunst"*. Essen, Villa Hügel, 23-25 Juli 1963, éd. par K. Wessel. Recklinghausen, 1964. Compte rendu par André GRABAR : XVI, p. 228-232.
- Chypre. A Saint-Nicolas-du-Toit, deux effigies de patriarches constantinopolitains. Voir SACOPOULO (Marina) : XVII, p. 193-202.
- Cimitile (Italie). Fresques de la basilique des Saints-Martyrs. Voir BELTING (Hans) : XVII, p. 249-250.
- Clôture de chœur*. A l'ancienne cathédrale de Nice. Voir THIRION (Jacques) : XVII, p. 121-160.
- Constantinople. Vitraux historiés du Moyen Âge. Voir LAFOND (Jean) : XVIII, p. 231-238.
- Copte (Art)*. Voir *Art copte*.
- Cordoue (Espagne). Mosquée. Voir BRISCH (Klaus) : XVIII, p. 256-258.
- Corvey (Allemagne). Avant-nef de l'église abbatiale. Voir : KREUSCH (Felix) : XVI, p. 236-237.
- Cotton (*Genèse de*). Voir TSUJI (Sahoko) : XX, p. 29-46.
- Croix*. Voir *Crucifix à trois clous (Origines du)*.
- Croix de la Lavra au Mont-Athos*. Voir GRABAR (André) : XIX, p. 99-125.
- CROQUISON (J.). *Un précieux monument d'art byzantin de l'ancien trésor de Saint-Pierre. « L'ombelle de Jean VII », dans Rivista di archeologia cristiana, XLIII (Miscellanea in onore di Enrico Josi, II)*. Vatican, 1967 (1968). Compte rendu par André GRABAR : XX, p. 237-239.
- Crucifix à trois clous (Origines du)*. Voir CAMES (Gérard) : XVI, p. 185-202.
- Cruciformes (Églises)*. Voir *Églises cruciformes*.
- DEMUS (Otto). *Romanische Wandmalerei*. München, 1968. Compte rendu par André GRABAR : XIX, p. 239-242.
- DER NERSESSIAN (Sirarpie). *Copies de peintures byzantines dans un carnet arménien de « modèles »* : XVIII, p. 111-120.
- Dessins carolingiens*. Dans un manuscrit de Verceil. Voir WALTER (Christopher) : XVIII, p. 99-107.
- Die (Drôme). Mosaïque de pavement de l'époque romane. Voir STERN (Henri) : XVI, p. 135-144.
- DIMITROKALLIS (Georges). *Note sur l'Ascension d'Alexandre en Italie [cathédrale de Fidenza et église San Domenico de Narni]* : XVII, p. 247-248.
- DORIGO (Wladimir). *Pittura tardo romana*. Milan, 1965. Compte rendu par André GRABAR : XVIII, p. 245-247.
- DU BOURGUET (Le P. Pierre). *L'art copte pen-*
dant les cinq premiers siècles de l'Hégire, dans *Christentum am Nil*. Recklinghausen, 1964. Compte rendu par André GRABAR : XVI, p. 229-230.
- DUFOR-BOZZO (Colette). *La cornice del Volto Santo di Genova* : XIX, p. 223-230.
- DUFOR-BOZZO (Colette). *La diocesi di Genova*. Spolète, 1966. (*Corpus della scultura altomedievale*. T. V.) Compte rendu par May VIEILLARD-TROIEKOUROFF : XVIII, p. 261-270.
- DUFRENNE (Suzy). *Deux chefs-d'œuvre de la miniature du XI^e siècle* (Psautier du British Museum, Add. 19.352 et Tétravangile de la Bibliothèque nationale, cod. gr. 74) : XVII, p. 177-191.
- DURLIAT (Marcel). *Tables d'autel à lobes de la province ecclésiastique de Narbonne (IX^e-XI^e siècle)* : XVI, p. 51-75.
- Dyrrachium (Albanie). Mosaïque murale. Voir THIERRY (Nicole) : XVIII, p. 227-229.

D

E

- EGGER (Gerhart). *Koptische Wirkerei mit figuralen Darstellungen*, dans *Christentum am Nil*. Recklinghausen, 1964. Compte rendu par André GRABAR : XVI, p. 232.
- Églises cruciformes. A Tayq (Arménie). Voir KHATCHATRIAN (Armen) : XVII, p. 203-208.
- EHRENSPERGER-KATZ (Ingrid). *Les représentations de villes fortifiées dans l'art paléochrétien et leurs dérivées byzantines* : XIX, p. 1-27.
- ELBERN (Victor H.). *Drei "koptische" Antikenkopien* : XVII, p. 237-245.
- ELBERN (Victor H.). *HIC SCS SYMION, eine vorkarolingische Kultstatue des Symeon Stylites in Poitiers* : XVI, p. 23-38.
- EWERT (Christian). *Spanisch-islamische Systeme sich kreuzenden Bögen*. I. Berlin, 1968. (*Deutsches Archäologisches Institut. Abteilung Madrid. Madrider Forschungen*. Bd. 2). Compte rendu par André GRABAR : XVIII, p. 256-258.
- EYICE (Semavi). *La ruine byzantine dite « Üçayak » (= Utch-äiak) près de Kırşehir en Anatolie centrale, un monument architectural de la fin du X^e ou du XI^e siècle* : XVIII, p. 137-155.
- EYICE (Semavi) et THIERRY (Nicole). *Le monastère et la source sainte de Mydie en Thrace turque* : XX, p. 47-76.

F

- FIRATLI (Nezih). *Découverte d'une église byzantine à Sébaste de Phrygie, rapport préliminaire* : XIX, p. 151-166.
- FIRATLI (Nezih). *Encore une façade de faux sarcophages en calcaire* (près d'Ambarliköy, en Thrace) : XVI, p. 1-4.
- FISCHER (B.). Voir *Stuttgarter Bilderpsalter (Der)* : XIX, p. 233-236.
- Fontaine de vie. Quelques versions rares dans l'art paléochrétien. Voir VELMANS (Tania) : XIX, p. 29-43.
- Fonts baptismaux. Des V^e-VI^e siècle au Musée de Varna (Bulgarie). Voir LAFONTAINE-DOSOGNE (Jacqueline) : XVII, p. 45-58.
- Fouilles. A Narbonne, cour de la Madeleine, près de la cathédrale. Voir LACAM (Jean) : XVI, p. 209-214. — A Nice, découverte de l'ancienne cathédrale. Voir THIRION (Jacques) : XVII, p. 121-160. — A Saint-Sever-sur-l'Adour et à Sorde-l'Abbaye (Landes). Voir LAUFFRAY (Jules) : XVI, p. 107-134.
- FREDE (H. J.). Voir *Stuttgarter Bilderpsalter (Der)* : XIX, p. 233-236.
- Fresques. A Cimitile (Italie), dans la basilique des Saints-Martyrs. Voir BELTING (Hans) : XVII, p. 249-250. — A Istanbul, Sainte-Euphémie à l'Hippodrome. Voir NAUMANN (Rudolf) et BELTING (Hans) : XVII, p. 251-254. — A Saint-Julien de Tours. Voir CAHN (Annabelle Simon) : XVI, p. 203-207. — Voir *Peintures murales*.
- FROLOW (Anatole). *Le médaillon byzantin de Charroux* : XVI, p. 39-50.
- Frühchristliche und koptische Kunst. Vienne, 1964. (Catalogue de l'exposition d'art copte et éthiopien). Compte rendu par André GRABAR : XVI, p. 232.

G

- GABORIT-CHOPIN (Danielle). *La première Bible de Saint-Martial de Limoges* : XIX, p. 83-98.
- GAIBANA (Giovanni). Voir BELLINETI (Claudio) : XIX, p. 243.
- Ganagobie (Basses-Alpes). Sarcophage. Voir VIEILLARD-TROIEKOUROFF (May) : XVI, p. 221-225.
- GARIDIS (M.). *Études critiques*. Voir XYNGOPOULOS (André) : XVIII, p. 271-275.
- GAUTHIER (Marc). [*Abbatiale de Saint-Sever-sur-l'Adour*.] I. *Les sépultures*. II. *Objets mobiliers découverts dans le remblai du XIV^e siècle* : XVIII, p. 186-190.
- Genèse de Cotton*. Voir TSUJI (Sahoko) : XX, p. 29-46.
- GERASIMOV (Todor). *Deux plats en argent de haute époque byzantine trouvés en Bulgarie* : XVI, p. 215-219.
- Germigny-des-Prés. Mosaïques. Voir VIEILLARD-TROIEKOUROFF (May) : XVII, p. 103-112.
- GERSTINGER (H.). *Über Herkunft und Entwicklung der anthropomorphen byzantinisch-slavischen Trinitätsdarstellungen des sogenannten Synthronos und Paternitas Typus*, dans *Festschrift W. Sas-Zaloziecky zum 60. Geburtstag*. Graz, 1956. Compte rendu par André GRABAR : XX, p. 236-237.
- GILBERT (Edward). *St. Wytan's, Repton* : XVII, p. 83-102.
- GRABAR (André). *A propos de la date des fresques de Castelseprio* : XVIII, p. 108-110.
- GRABAR (André). *A propos des mosaïques de la coupole de Saint-Georges, à Salonique* : XVII, p. 59-81.
- GRABAR (André). *Deux portails sculptés paléochrétiens d'Égypte et d'Asie Mineure et les portails romans* : XX, p. 15-28.
- GRABAR (André). *Études critiques* : XVI, p. 227-239. Voir BECKWITH (J.), DU BOURGUET (Père Pierre), KOLLWITZ (J.), KREUSCH (Felix), SCHWARTZ (Jacques), WESSEL (Klaus).
- GRABAR (André). *Études critiques* : XVII, p. 249-255. Voir BELTING (Hans), NAUMANN (Rudolf), ROMANELLI (Pietro).
- GRABAR (André). *Études critiques* : XVIII, p. 239-258. Voir BRISCH (Klaus), DORIGO (Wladimir), EWERT (Christian), GULDAN (Ernest), KARPP (Heinrich), KELLER (Harold), WARD-PERKINS (J.-B.), WERKMEISTER (Otto Karl).
- GRABAR (André). *Études critiques* : XIX, p. 231-246. Voir BELLINETI, BETTINI, BELTING (Hans), BISCHOFF (Bernard), CHIERICI (Umberto), DEMUS (Otto), FISCHER (B.), Kellia, LEROY (Jules), MESURET (Robert), MÜTHERICH (Florentine), TALBOT RICE.
- GRABAR (André). *Études critiques* : XX, p. 235-239. Voir CROQUISON (J.), GERSTINGER (H.), JENKINS (Romilly J.H.), KITZINGER (Ernst), PAPADOPOULOS (S.).
- GRABAR (André). *L'art byzantin au XI^e siècle* : XVII, p. 257-268.
- GRABAR (André). « *Martyrium* » ou « *Vingt ans après* » : XVIII, p. 239-244.
- GRABAR (André). *Note sur le thème iconographique de l'oiseau dans la cage* : XVIII, p. 31-32.
- GRABAR (André). *La précieuse croix de la Lavra Saint-Athanase au Mont-Athos* : XIX, p. 99-125.
- GRABAR (André). *Un thème de l'iconographie chrétienne : l'oiseau dans la cage* : XVI, p. 9-16.
- Grandval (Bible de)*. Voir *Bible de Grandval*.
- GRIGORIADOU-CABAGNOLS (H.). *Le décor peint de l'église de Samari en Messénie* : XX, p. 177-196.
- Gril muni de roues*. Voir LASSUS (Jean) : XVI, p. 5-8.
- GULDAN (Ernst). *Eva und Maria. Eine Antithese als Bildmotiv*. Graz-Cologne, 1966. Compte rendu par André GRABAR : XVIII, p. 248-251.

H - I

- HJORT (Øystein). *L'oiseau dans la cage : exemples médiévaux à Rome* : XVIII, p. 21-31.
- HUBERT (Marie-Clotilde). *Table alphabétique des volumes XVI à XX (1966-1970)* : XX, p. 247-259.
- Ikône*. De Struga, œuvre du peintre Jean. Voir MILJKOVIĆ-PEPEK (P.) : XIX, p. 213-221.
- Ikône bilatérale*. Au monastère Saint-Jean-Prodrôme, près de Serrès. Voir MILJKOVIĆ-PEPEK (P.) : XVI, p. 177-183.
- Ikônes*. Voir *Peintures d'ikônes*, « Volto Santo ».
- Iconographie*. Fantastique et pseudo-réalisme dans la peinture byzantine. Voir LEPAGE (Claude) : XIX, p. 191-211.
- Iconographie mérovingienne*. Voir Siméon Stylite (saint).
- Iconographie*. Thèmes. Alexandre (Ascension d'). Voir DIMITROKALLIS (Georges) : XVII, p. 247-248. — Arbor bona Ecclesia et Arbor mala Synagoga. Voir TOUBERT (Hélène) : XIX, p. 167-189. — Ève et Marie. Voir GULDAN (Ernst) : XVIII, p. 248-251. — Laurent (saint). Voir LASSUS (Jean) : XVI, p. 5-8. — L'oiseau dans la cage. Voir GRABAR (André) : XVI, p. 9-16 et XVIII, p. 31-32 ; HJORT (Øystein) : XVIII, p. 21-31. — Siméon Stylite (saint). Voir ELBERN (Victor H.) : XVI, p. 23-38. — Thème de la Paternité. Voir PAPADOPOULOS (Stéphane A.) : XVIII, p. 121-136). Voir *Fontaine de vie*, *Sirènes-poissons*.
- In memoriam Armen Khatchatrian* : XVII, p. 269-270.
- Inscription syriaque*. Sur le reliquaire d'Istanbul. Voir LEROY (Jules) : XVI, p. 17-22.
- Istanbul. Fresques de Sainte-Euphémie à l'Hippodrome. Voir NAUMANN (Rudolf) et BELTING (Hans) : XVII, p. 251-254. — Reliquaire syrien. Voir LEROY (Jules) : XVI, p. 17-22.
- Ivoires*. Voir KOLLWITZ (J.) : XVI, p. 230-231.

J - K

- JENKINS (Romilly J. H.). *A cross of the patriarch Michael Cerularius*, dans *Dumbarton Oaks Papers*, XXI, 1967. Compte rendu par André GRABAR : XX, p. 235.
- Karabaş Kilise (Cappadoce). Peintures. Voir THIERRY (Nicole) : XVII, p. 161-175.
- KARPP (Heinrich). *Die Mosaiken in S. Maria Maggiore zu Rom*. Baden-Baden, 1966. Compte rendu par André GRABAR : XVIII, p. 248.
- KELLER (Harold). *Italien und die Welt der böfischen Gotik*. Wiesbaden, 1967. (*Sitzungsberichte der wissenschaftlichen Gesellschaft an der J.-W. Goethe-Universität Frankfurt/Main*. Bd. 3. Jhrg. 1964, n° 4.) Compte rendu par André GRABAR : XVIII, p. 252-253.
- KELLIA 1965. *Topographie générale, mensurations et fouilles aux Qouçour 'Isi et aux Qouçour el-'Abid*. Genève, 1967. (*Recherches suisses d'archéologie copte*. Vol. I.). Compte rendu par André GRABAR : XIX, p. 246.
- KESSLER (Herbert L.). *An unnoticed scene in the Grandval Bible* : XVII, p. 113-120.
- KHATCHATRIAN (Armen). *Les églises cruciformes du Tayq* : XVII, p. 203-208.
- KHATCHATRIAN (Armen). *In memoriam Armen Khatchatrian* : XVII, p. 269-270.
- Kiev (U.R.S.S.). Mosaïques du monastère de l'Archange Michel. Voir LAZAREV (V.N.) : XVIII, p. 259-260.
- Kırşehir (Anatolie centrale). Voir Üçayak.

KITZINGER (Ernst). *Art historian comment*, dans *Dumbarton Oaks Papers*, XXI, 1967. Compte rendu par André GRABAR : XX, p. 237.

KOLLWITZ (J.). *Alexandrinische Elfenbeine*, dans *Christentum am Nil*. Recklinghausen, 1964. Compte rendu par André GRABAR : XVI, p. 230-231.

Koptische Kunst. Christentum am Nil. Essen, 1963. (Catalogues des expositions d'art copte et éthiopien. Essen et Zürich.)

Compte rendu par André GRABAR : XVI, p. 232.

KREUSCH (Felix). *Beobachtungen an der Westanlage der Klosterkirche zu Corvey. Ein Beitrag zur Frage ihrer Form und Zweckbestimmung*. Cologne-Graz, 1963. Compte rendu par André GRABAR : XVI, p. 236-237.

KREUSCH (Felix). *Im Louvre wiedergefundene Kapitelle und Bronzebasen aus der Pfalz-kirche Karls des Grossen zu Aachen* : XVIII, p. 71-98.

L

LACAM (Jean). *Fouilles de la cour de la Madeleine à Narbonne (stratigraphie des couches profondes)* : XVI, p. 209-214.

LAFOND (Jean). *Découverte de vitraux historiés du Moyen Âge à Constantinople* : XVIII, p. 231-238.

LAFONTAINE-DOSOGNE (Jacqueline). *Notes d'archéologie bulgare*. [I. Fonts baptismaux de terre cuite des V^e-VI^e siècles au Musée de Varna. II. Relief de la Vierge orante au Musée de Varna. III. Peintures rupestres de la région du Lom.] : XVII, p. 45-58.

LARRIERE (Mary). *Découverte, à Lectoure, d'un nouveau sarcophage sculpté de l'école d'Aquitaine* : XVIII, p. 1-12.

LASSUS (Jean). *Craticula habebat rotas* : XVI, p. 5-8.

LAUFFRAY (Jules). *L'abbatiale de Saint-Sever-sur-l'Adour. Nouvelle campagne de fouille dans l'abside principale* : XVIII, p. 171-185.

LAUFFRAY (Jules). *Les chevets-martyria de Saint-Sever-sur-l'Adour et de Sorde-l'Abbaye (Landes)* : XVI, p. 107-134.

Laurent (Saint). Gril muni de roues, représenté sur une mosaïque du mausolée de Galla Placidia. Voir LASSUS (Jean) : XVI, p. 5-8.

Layrac (Lot-et-Garonne). Mosaïque de pave-

ment de l'époque romane. Voir STERN (Henri) : XX, p. 81-98.

LAZAREV (V.N.). *Mosaïques du monastère de l'Archange Michel [à Kiev]*. Moscou. (En russe.) Compte rendu par Tania VELMANS : XVIII, p. 259-260.

Lectoure (Gers). Découverte d'un nouveau sarcophage sculpté de l'école d'Aquitaine. Voir LARRIERE (Mary) : XVIII, p. 1-12.

LEPAGE (Claude). *L'ornementation végétale fantastique et le pseudo-réalisme dans la peinture byzantine* : XIX, p. 191-211.

LEROY (Jules). *A propos de l'inscription syriaque du reliquaire d'Istanbul* : XVI, p. 17-22.

LEROY (Jules). *Les manuscrits syriaques à peintures conservés dans les bibliothèques d'Europe et d'Orient. Contribution à l'étude de l'iconographie des églises de langue syriaque*. Paris, 1964. (Institut français de Beyrouth. Bibliothèque d'archéologie et d'histoire. T. LXXXVII.) Compte rendu par André GRABAR : XIX, p. 231-233.

Limoges (Haute-Vienne). Première Bible de Saint-Martial. Voir GABORIT-CHOPIN (Danielle) : XIX, p. 83-98.

Lurs (Basses-Alpes). Sarcophage. Voir VIEILLARD-TROIEKOUROFF (May) : XVI, p. 221-225.

M

- Manuscrits à peintures.* Le Roman d'Alexandre, manuscrit de l'Institut hellénique de Venise. Voir XYNGOPOULOS (André) : XVIII, p. 271-275.
- Manuscrits à peintures.* Voir *Bible de Grandval*, *Genèse de Cotton*, *Pentateuque de Tours*.
- Manuscrits à peintures du VIII^e siècle dans les Iles Britanniques et spiritualité monastique.* Voir WERCKMEISTER (Otto Karl) : XVIII, p. 254-256.
- Manuscrits astrologiques.* Illustrations jointes aux *Chroniques* de Saint-Denis et de Saint-Germain-des-Prés. Voir VIEILLARD-TROIEKOUROFF (May) : XVI, p. 77-105.
- Manuscrit carolingien.* Première Bible de Saint-Martial de Limoges. Voir GABORIT-CHOPIN (Danielle) : XIX, p. 83-98.
- Manuscrits enluminés inédits.* Voir VELMANS (Tania) : XX, p. 207-234.
- Manuscrits grecs.* Le manuscrit grec 135 de la Bibliothèque nationale et les peintures de style gothique à l'époque des Paléologues. Voir VELMANS (Tania) : XVII, p. 209-235.
- Manuscrits syriaques à peintures des bibliothèques d'Europe et d'Orient.* Voir LEROY (Jules) : XIX, p. 231-233.
- « *Martyrium* » ou « *Vingt ans après* ». Voir GRABAR (André) : XVIII, p. 239-244.
- Médaillon byzantin.* A Charroux (Vienne). Voir FROLOW (Anatole) : XVI, p. 39-50.
- Memoria.* Voir WARD-PERKINS (J. B.) : XVIII, p. 239-244.
- MESURET (Robert). *Les peintures murales du Sud-Ouest de la France du XI^e au XVI^e siècle.* Paris, 1967. Compte rendu par André GRABAR : XIX, p. 242.
- MILJKOVIĆ-PEPEK (P.). *L'icône de Struga (Macédoine), œuvre du peintre Jean* : XIX, p. 213-221.
- MILJKOVIĆ-PEPEK (P.). *Une icône bilatérale au monastère Saint-Jean-Prodrôme, dans les environs de Serrès* : XVI, p. 177-183.
- Miniatures.* Du Psautier de Londres, British Museum Add. 19352 et du Tétravangile de Paris, Bibliothèque nationale, ms. gr. 74. Voir DUFRENNE (Suzy) : XVII, p. 177-191.
- Miniatures carolingiennes.* Bible de Grandval. Voir KESSLER (Herbert L.) : XVII, p. 113-120.
- Miniatures du XI^e siècle.* Voir DUFRENNE (Suzy) : XVII, p. 177-191.
- « *Modèles* » de peintures. Carnet arménien. Voir DER NERSESSIAN (Sirarpie) : XVIII, p. 111-120.
- Monastère.* A Mydie en Thrace turque. Voir EYICE (Semavi) et THIERRY (Nicole) : XX, p. 47-76.
- Mont-Athos (Grèce). Croix de la Lavra. Voir GRABAR (André) : XIX, p. 99-125.
- Mosaïques de pavement de l'époque romane.* A Die (Drôme). Voir STERN (Henri) : XVI, p. 135-144. — A Layrac (Lot-et-Garonne). Voir STERN (Henri) : XX, p. 81-98. — Dans la basilique de Pomposa. Voir STERN (Henri) : XVIII, p. 157-169. — A Saint-Sever-sur-l'Adour et à Sorde-l'Abbaye (Landes). Voir STERN (Henri) : XVI, p. 135-144. Voir aussi LAUFFRAY (Jules) : XVI, p. 107-134 ; XVIII, p. 171-185.
- Mosaïques murales.* A Germigny-des-Prés. Voir VIEILLARD-TROIEKOUROFF (May) : XVII, p. 103-112. — Au monastère de l'Archange Michel, à Kiev. Voir LAZAREV (V.N.) : XVIII, p. 259-260. — Au baptistère de S. Giovanni in Fonte. Voir PARiset (Paola) : XX, p. 1-14. — A Sainte-Marie-Majeure à Rome. Voir KARPP (Heinrich) : XVIII, p. 248. — A Salonique, à la coupole de Saint-Georges. Voir GRABAR (André) : XVII, p. 59-81. — Voir Dyrrachium (Albanie), Ravenne (Mausolée de Galla Placidia), Saint-Jean de Latran.
- Mosquée.* Voir Cordoue.
- MÜTHERICH (Florentine). Voir *Stuttgarter Bilderpsalter* (Der) : XIX, p. 233-236.
- Mydie, en Thrace turque. Monastère et source sainte. Voir EYICE (Semavi) et THIERRY (Nicole) : XX, p. 47-76.

N - O

- Naples (Italie). Peintures murales de S. Genaro extra moenia. Voir PARISET (Paola) : XVIII, p. 13-20.
- Narbonne (Aude). Fouilles de la cour de la Madeleine, près de la cathédrale. Voir LACAM (Jean) : XVI, p. 209-214.
- Narbonne (Région de). Tables d'autel à lobes. Voir DURLIAT (Marcel) : XVI, p. 51-75.
- NARKISS (Bezalel). *Towards a further study of the Ashburnham Pentateuch (Pentateuque de Tours)* Paris, Bibliothèque nationale, Nouv. Acq. Lat. 2334 : XIX, p. 45-60.
- NAUMANN (Rudolf) et BELTING (Hans). *Die Euphemia-kirche am Hippodrom zu Istanbul und ihre Fresken*. Berlin, 1966. (Istanbul Forschungen. Bd. 25.) Compte rendu par André GRABAR : XVII, p. 251-254.
- NAUTIN (Pierre). *La conversion du temple de Philé en église chrétienne* : XVII, p. 1-43.
- Nice (Alpes-Maritimes). Fouilles de l'ancienne cathédrale. Voir THIRION (Jacques) : XVII, p. 121-160.
- NORDHAGEN (Per Jonas). Voir ROMANELLI (Pietro) : XVII, p. 254-255.
- Novare (Italie). Baptistère. Voir CHIERICI (Umberto) : XIX, p. 242-243.
- Oiseau dans la cage (L'). Voir Iconographie.
- « Ombelle de Jean VII ». Voir CROQUISON (J.) : XX, p. 237-239.
- Orfèvrerie byzantine. Voir Médaillon byzantin. Plats en argent byzantins.

P

- PANAZZA (Gaetano) et TAGLIAFERRI (Amelio). *La diocesi di Brescia*. Spolète, 1966. (*Corpus della scultura altomedievale*. T. III.) Compte rendu par May VIEILLARD-TROIEKOUROFF : XVIII, p. 261-270.
- PAPADOPOULOS (Stéphane A.). *Essai d'interprétation du thème iconographique de la Paternité dans l'art byzantin* : XVIII, p. 121-136.
- PAPADOPOULOS (S.). *Essai d'interprétation du thème iconographique de la Paternité dans l'art byzantin*, dans *Cahiers Archéologiques*, XVIII, 1968. Compte rendu par André GRABAR : XX, p. 236-237.
- Paris. Musée du Louvre. Chapiteaux et bases de bronze provenant d'Aix-la-Chapelle. Voir KREUSCH (Felix) : XVIII, p. 71-98.
- Paris. Saint-Germain-des-Prés. Illustrations de manuscrits astrologiques. Voir VIEILLARD-TROIEKOUROFF (May) : XVI, p. 77-105.
- PARISET (Paola). *I mosaici del battistero di S. Giovanni in Fonte* : XX, p. 1-14.
- PARISET (Paola). *Un monumento della pittura paleocristiana a Napoli, l'affresco di S. Genaro extra moenia* : XVIII, p. 13-20.
- Peinture byzantine. Voir Iconographie.
- Peintures byzantines. Copies dans un carnet arménien de « modèles ». Voir DER NESSIAN (Sirarpie) : XVIII, p. 111-120. — Voir Icônes.
- Peintures de Cappadoce. Étude stylistique des peintures de Karabaş Kilise. Voir THIERRY (Nicole) : XVII, p. 161-175.
- Peintures de la Basse-Antiquité. Voir DORIGO (Wladimir) : XVIII, p. 245-247.
- Peinture d'icônes et décoration monumentale au XIV^e siècle. Voir VELMANS (Tania) : XVI, p. 145-176.
- Peintures murales. Généralités. Voir DEMUS (Otto) : XIX, p. 239-242.
- Peintures murales. A Bénévent. Voir BELTING (Hans) : XIX, p. 236-239. — A Samari en Messénie. Voir GRIGORIADOU-CABAGNOLS (H.). : XX, p. 177-196. — A S. Gennaro extra moenia à Naples. Voir PARISET (Paola) : XVIII, p. 13-20. — A San Pedro de Sorpe (Catalogne). Voir TOUBERT (Hélène) : XIX, p. 167-189. — Dans le Sud-Ouest de la France. Voir MESURET (Robert) : XIX, p. 242. — Voir Cappadoce, Castelseprio, Cimitile, Saint-Jean de Latran.

Peintures rupestres. Dans la région du Lom (Bulgarie). Voir LAFONTAINE-DOSOGNE (Jacqueline) : XVII, p. 45-58.

Pentateuque Ashburnham. Voir *Pentateuque de Tours*.

Pentateuque de Tours. Étude du manuscrit. Voir NARKISS (Bezalel) : XIX, p. 45-60.

Pentateuque de Tours. Rapports avec les fresques de Saint-Julien de Tours. Voir CAHN (Annabelle Simon) : XVI, p. 203-207.

Philæ (Égypte). Temple païen converti en église chrétienne. Voir NAUTIN (Pierre) : XVII, p. 1-43.

Pirgy en Eubée. Église du début du XIV^e siècle. Voir VELMANS (Tania) : XVIII, p. 191-225.

Plats en argent byzantins. Voir GERASIMOV (Todor) : XVI, p. 215-219.

Poitiers (Vienne). Hypogée des Dunes. Figuration en relief de saint Siméon Stylite. Voir ELBERN (Victor H.) : XVI, p. 23-38.

Pomposa (Italie). Pavement de l'époque romane. Voir STERN (Henri) : XVIII, p. 157-169.

Portails sculptés paléochrétiens et portails romans. Voir GRABAR (André) : XX, p. 15-26.

POUTSKO (Basilie). *Un relief en stéatite byzantin au musée de Vologda* : XX, p. 77-80.

Provence. Sculptures du haut Moyen Âge dans la Haute-Provence. Voir VIEILLARD-TROIEKOUROFF (May) : XVI, p. 221-225.

R

Ravenne (Italie). Mosaïque du Mausolée de Galla Placidia, représentant le gril muni de roues de saint Laurent. Voir LASSUS (Jean) : XVI, p. 5-8.

Relief funéraire. A Ambarliköy (Thrace). Voir FIRATLI (Nezih) : XVI, p. 1-4.

Reliefs « coptes » d'inspiration antique. Voir ELBERN (Victor H.) : XVII, p. 237-245.

Reliquaire d'Istanbul. Inscription syriaque. Voir LEROY (Jules) : XVI, p. 17-22.

Renouveau paléochrétien à Rome au début du XIII^e siècle. Voir TOUBERT (Hélène) : XX, p. 99-154.

Repton (Grande-Bretagne). Église de Saint-Wystan. Voir GILBERT (Edward) : XVII, p. 83-102.

ROMANELLI (Pietro) et NORHAGEN (Per Jonas). *S. Maria Antiqua*. S.I., 1964. Compte rendu par André GRABAR : XVII, p. 254-255.

Rome. Renouveau paléochrétien au début du XIII^e siècle. Voir TOUBERT (Hélène) : XX, p. 99-154.

Rome. Santa Maria Antiqua. Voir ROMANELLI (Pietro) et NORHAGEN (Per Jonas) : XVII, p. 254-255.

Rome. Voir Saint-Jean de Latran, Santa Maria Maggiore.

ROTILI (Mario). *La diocesi di Benevento*. Spolète, 1966. (*Corpus della scultura altomedievale*. T. V.) Compte rendu par May VIEILLARD-TROIEKOUROFF : XVIII, p. 261-270.

S

SACOPOULO (Marina). *A Saint-Nicolas-du-Toit [Chypre] deux effigies inédites de patriarches constantinopolitains* : XVII, p. 193-202.

Saint-Denis. Illustrations de manuscrits astrologiques. Voir VIEILLARD-TROIEKOUROFF (May) : XVI, p. 77-105.

Saint-Jean de Latran, à Rome. Décor absidal. Voir CHRISTE (Yves) : XX, p. 197-206. — Papal political Imagery. Voir WALTER (Christopher) : XX, p. 155-176.

Saint-Jean-Prodrôme. Monastère. Icône bilatérale. Voir MILJKOVIĆ-PEPEK (P.) : XVI, p. 177-183.

- Saint-Luc en Phocide. Fondation. Voir CHATZIDAKIS (Manolis) : XIX, p. 127-150.
- Saint-Martial de Limoges. Première Bible. Voir GABORIT-CHOPIN (Danielle) : XIX, p. 83-98.
- Saint-Nicolas-du-Toit (Chypre). Deux effigies de patriarches constantinopolitains. Voir SACOPOULO (Marina) : XVII, p. 193-202.
- Saint-Sever-sur-l'Adour (Landes). Fouilles. Voir GAUTHIER (Marc) : XVIII, p. 186-190. — LAUFFRAY (Jules) : XVI, p. 107-134 et XVIII, 171-185. — Mosaïques de pavement. Voir STERN (Henri) : XVIII, p. 190.
- Salonique (Grèce). Fresques de Saint-Nicolas-Orphanos. Voir VELMANS (Tania) : XVI, p. 145-176. — Mosaïque de la coupole de Saint-Georges. Voir GRABAR (André) : XVII, p. 59-81.
- Samari en Messénie. Décor peint. Voir GRIGORIADOU-CABAGNOLS (H.) : XX, p. 177-196.
- San Pedro de Sorpe (Catalogne). Fresques. Voir TOUBERT (Hélène) : XIX, p. 167-189.
- Santa Maria Maggiore, à Rome. Mosaïques. Voir KARPP (Heinrich) : XVIII, p. 248.
- Sarcophage de l'École d'Aquitaine découvert à Lectoure. Voir LARRIEU (Mary) : XVIII, p. 1-12.
- Sarcophage de Lurs et de Ganagobie. Voir VIEILLARD-TROIEKOUROFF (May) : XVI, p. 221-225.
- Sarcophages en calcaire (Faux). Voir FIRATLI (Nezih) : XVI, p. 1-4.
- SCHWARTZ (Jacques). *Die römische Basilika als Vorbild koptischer Kirchen*, dans *Christentum am Nil*. Recklinghausen, 1964. Compte rendu par André GRABAR : XVI, p. 230.
- Sculpture. En Haute-Provence. Voir VIEILLARD-TROIEKOUROFF (May) : XVI, p. 221-225.
- Sculpture. Voir Reliefs.
- Sculpture copte. Voir BECKWITH (John) : XVI, p. 228.
- Sculpture romane. Portails sculptés paléochrétiens et portails romans. Voir GRABAR (André) : XX, p. 15-26.
- Sculptures du haut Moyen Âge en Italie dans les diocèses de Bénévent, Brescia et Gênes*. Voir VIEILLARD-TROIEKOUROFF (May) : XVIII, p. 261-270.
- Sébaste de Phrygie. Découverte d'une église. Voir FIRATLI (Nezih) : XIX, p. 151-166.
- Serrès. Monastère de Saint-Jean-Prodrôme. Icône bilatérale. Voir MILJKOVIĆ-PEPEK (P.) : XVI, p. 177-183.
- Siméon Stylite (saint)*. Iconographie mérovin-gienne. Voir ELBERN (Victor H.) : XVI, p. 23-38.
- Sirènes-poissons*. De l'époque carolingienne. Voir VIEILLARD-TROIEKOUROFF (May) : XIX, p. 61-82.
- Sorde (Landes). Église. Mosaïque de pavement de l'époque romane. Voir LAUFFRAY (Jules) : XVI, p. 107-134 et STERN (Henri) : XVI, p. 135-144.
- Sorpe (San Pedro de) (Catalogne). Fresques. Voir TOUBERT (Hélène) : XIX, p. 167-189.
- Source sainte*. A Mydie, en Thrace turque. Voir EYICE (Semavi) et THIERRY (Nicole) : XX, p. 47-76.
- Spiliès en Eubée. Église du début du XIV^e siècle. Voir VELMANS (Tania) : XVIII, p. 191-225.
- STERN (Henri). *Notes sur quelques mosaïques de pavement romanes [à Sorde et à Die]* : XVI, p. 135-144.
- STERN (Henri). *(Observations sur le pavement roman de l'abbatiale de Saint-Sever-sur-l'Adour)* : XVIII, p. 190.
- STERN (Henri). *Le pavement de la basilique de Pomposa (Italie)* : XVIII, p. 157-169.
- STERN (Henri). *Une mosaïque de pavement romane de Layrac (Lot-et-Garonne)* : XX, p. 81-98.
- Struga. Icône, œuvre du peintre Jean. Voir MILJKOVIĆ-PEPEK (P.) : XVI, p. 177-183.
- Stuttgarter Bilderpsalter* (Der). *Bibl. Fol. 23. Württembergische Landesbibliothek Stuttgart*. T. I. *Fac-similé-Lichtdruck*. T. II. *Untersuchungen* par B. Bischoff, F. Mütcherich, H. J. Frede et B. Fischer. Stuttgart, 1968. Compte rendu par André GRABAR : XIX, p. 233-236.

T

- Table alphabétique des volumes XVI à XX (1966-1970)* par Marie-Clotilde HUBERT : XX, p. 247-259.
- Tables d'autel à lobes.* Dans la région de Narbonne. Voir DURLIAT (Marcel) : XVI, p. 51-75.
- TAGLIAFERRI (Amelio). Voir PANAZZA (Gac-tano) : XVIII, p. 261-270.
- TALBOT RICE (David). *The Church of Hagbia Sophia at Trebizond*. Édimbourg, 1968. Compte rendu par André GRABAR : XIX, p. 244-246.
- Tayq (Arménie). Églises cruciformes. Voir KHATCHATRIAN (Armen) : XVII, p. 203-208.
- Temple païen converti en église chrétienne à Philæ (Égypte)*. Voir NAUTIN (Pierre) : XVII, p. 1-43.
- Tesori di San Marco (I). I. La Pala d'Oro*. Florence, 1965. Compte rendu par André GRABAR : XVI, p. 237-239.
- THIERRY (Nicole). *Étude stylistique des peintures de Karabaş Kilise en Cappadoce (1060-1061)* : XVII, p. 161-175.
- THIERRY (Nicole). *Un décor pré-iconoclaste de Cappadoce : Aşikeli Ağa Kilisesi (Église de l'Ağa à la main ouverte)* : XVIII, p. 33-69.
- THIERRY (Nicole). *Une mosaïque à Dyrrachium (Albanie)* : XVIII, p. 227-229.
- THIERRY (Nicole). (En collaboration avec Semavi EYICE.) *Le monastère et la source sainte de Mydie en Thrace turque* : XX, p. 47-76.
- THIRION (Jacques). *L'ancienne cathédrale de Nice et sa clôture de chœur du XI^e siècle, d'après des découvertes récentes* : XVII, p. 121-160.
- Thrace. Ambarliköy. Relief funéraire. Voir FIRATLI (Nezih) : XVI, p. 1-4.
- Tombes des martyrs et sanctuaires en leur honneur*. Voir WARD-PERKINS (J. B.) : XVIII, p. 239-244.
- TOUBERT (Hélène). *Aspects du renouveau paléochrétien à Rome au début du XIII^e siècle* : XX, p. 99-154.
- TOUBERT (Hélène). *Une fresque de San Pedro de Sorpe (Catalogne) et le thème iconographique de l'Arbor Bona-Ecclesia, Arbor Mala-Synagoga* : XIX, p. 167-189.
- Tours (Indre-et-Loire). Fresques de l'église Saint-Julien et le Pentateuque de Tours. Voir CAHN (Annabelle Simon) : XVI, p. 203-207.
- Tours (Pentateuque de)*. Voir NARKISS (Bezalel) : XIX, p. 45-60.
- Trébizonde. Haghia Sophia. Voir TALBOT RICE (David).
- TSUJI (Sahoko). *Nouvelles observations sur les miniatures fragmentaires de la Genèse de Cotton. Cycles de Lot, d'Abraham et de Jacob* : XX, p. 29-46.

U - V

- Üçayak, près de Kırşehir (Anatolie centrale). Monument ruiné du X^e ou XI^e siècle. Voir EYICE (Semavi) : XVIII, p. 137-155.
- VELMANS (Tania). *Deux églises byzantines du début du XIV^e siècle en Embée [église de la Transfiguration à Pyrgi et église dédiée à la Vierge Hodigitria à Spiliès]* : XVIII, p. 191-225.
- VELMANS (Tania). *Deux manuscrits enluminés inédits et les influences réciproques entre Byzance et l'Italie au XIV^e siècle* : XX, p. 207-234.
- VELMANS (Tania). *Études critiques* : XVIII, p. 259-260. Voir LAZAREV (V.N.).
- VELMANS (Tania). *Les fresques de Saint-Nicolas Orphanos à Salonique et les rapports entre la peinture d'icônes et la décoration monumentale au XIV^e siècle* : XVI, p. 145-176.

- VELMANS (Tania). *Le Parisinus graecus 135 et les peintures de style gothique dans les manuscrits grecs à l'époque des Paléologues* : XVII, p. 209-235.
- VELMANS (Tania). *Quelques versions rares du thème de la Fontaine de Vie dans l'art paléochrétien* : XIX, p. 29-43.
- Venise. San Marco. Pala d'Oro. Voir *Tesori di San Marco* : XVI, p. 237-239.
- VIEILLARD-TROIEKOUROFF (May). *Art carolingien et art roman parisiens. Les illustrations astrologiques jointes aux Chroniques de Saint-Denis et de Saint-Germain-des-Prés (IX^e-XI^e siècle)* : XVI, p. 77-105.
- VIEILLARD-TROIEKOUROFF (May). *Études critiques* : XVIII, p. 261-270. Voir DUFOUR-BOZZO (Colette), PANAZZA (Gaetano), ROTTI (Marie).
- VIEILLARD-TROIEKOUROFF (May). *Lurs-en-Provence et Ganagobie. A propos d'un inventaire paléochrétien et préroman de Haute-Provence* : XVI, p. 221-225.
- VIEILLARD-TROIEKOUROFF (May). *Nouvelles études sur les mosaïques de Germigny-des-Prés* : XVII, p. 103-112.
- VIEILLARD-TROIEKOUROFF (May). *Sirènes-poissons carolingiennes* : XIX, p. 61-82.
- Villes fortifiées*. Représentation dans l'art paléochrétien. Voir EHRENSPERGER-KATZ (Ingrid) : XIX, p. 1-27.
- Vitraux historiés du Moyen Âge à Constantinople*. Voir LAFOND (Jean) : XVIII, p. 231-238.
- Vologda (Russie septentrionale). Musée. Relief en stéatite. Voir POUTSKO (Basile) : XX, p. 77-80.
- « *Volto Santo* » de Gênes. Voir DUFOUR-BOZZO (Colette) : XIX, p. 223-230.

W - X

- WALTER (Christopher). *Les dessins carolingiens dans un manuscrit de Verceil* : XVIII, p. 99-107.
- WALTER (Christopher). *Papal political imagery in the medieval Lateran Palace* : XX, p. 155-176.
- WARD-PERKINS (J. B.). *Memoria, Martyr's Tomb and Martyr's Church (The Journal of Theological Studies, XVII, 1, 1966, p. 20-38)*. Compte rendu par André GRABAR : XVIII, p. 239-244.
- WERCKMEISTER (Otto Karl). *Irish-northumbri-sche Buchmalerei des 8. Jahrhunderts und monastische Spiritualität*. Berlin, 1967.
- Compte rendu par André GRABAR : XVIII, p. 254-256.
- WESSEL (Klaus). *Koptische Kunst. Die Spätantike in Aegypten*. Recklinghausen, 1963. Compte rendu par André GRABAR : XVI, p. 232-235.
- WESSEL (Klaus). *Zur Ikonographie der koptischen Kunst*, dans *Christentum am Nil*. Recklinghausen, 1964. Compte rendu par André GRABAR : XVI, p. 231-232.
- XYNGOPOULOS (André). *Les miniatures du Roman d'Alexandre le Grand dans le manuscrit de l'Institut hellénique de Venise*. Athènes-Venise, 1966. Compte rendu par M. GARIDIS : XVIII, p. 271-275.

TABLE DES MATIÈRES

du volume XX

Paola PARiset, <i>I mosaici del battistero di S. Giovanni in fonte</i>	
André GRABAR, <i>Deux portails sculptés paléochrétiens d'Égypte et d'Asie Mineure et les portails romans</i>	
Sahoko TSUJI, <i>Nouvelles observations sur les miniatures fragmentaires de la Genèse de Cotton : cycles de Lot, d'Abraham et de Jacob</i>	
Semavi EYICE et Nicole THIERRY, <i>Le monastère et la source sainte de Midye en Thrace turque</i>	
Basile POUTSKO, <i>Un relief en stéatite byzantin au musée de Vologda</i>	
Henri STERN, <i>Une mosaïque de pavement romane de Layrac (Lot-et-Garonne)</i> ...	
Hélène TOUBERT, <i>Aspects du renouveau paléochrétien à Rome au début du XII^e siècle</i> ..	
Christopher WALTER, <i>Papal political imagery in the medieval Lateran Palace</i>	
H. GRIGORIADOU-CABAGNOLS, <i>Le décor peint de l'église de Samari en Messénie</i>	
Yves CHRISTE, <i>A propos du décor absidal de Saint-Jean du Latran à Rome</i>	
Tania VELMANS, <i>Deux manuscrits enluminés inédits et les influences réciproques entre Byzance et l'Italie au XIV^e siècle</i>	

NOTES DE LECTURES :

André GRABAR	
Yves CHRISTE	
TABLES ALPHABÉTIQUES DES VOLUMES XVI à XX (1966-1970)	
TABLE DES MATIÈRES	

STUDI DI ANTICHITÀ CRISTIANA

PUBBLICATI A CURA DEL

PONTIFICIO ISTITUTO DI ARCHEOLOGIA CRISTIANA

LX

SANTA SOFIA DI COSTANTINOPOLI

L'ARREDO MARMOREO
DELLA GRANDE CHIESA GIUSTINIANA

ALESSANDRA GUIGLIA GUIDOBALDI
CLAUDIA BARSANTI

TESTI

Claudia Barsanti, Mauro della Valle, Roberta Flaminio
Alessandra Guiglia Guidobaldi, Andrea Paribeni, Asnû Bilban Yalçın

APPENDICE

Luca Fabiani



2004
CITTÀ DEL VATICANO

PONTIFICIO ISTITUTO DI ARCHEOLOGIA CRISTIANA